

SOIXANTE-DIX-SEPTIÈME ANNÉE

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

Fondée en 1859 par Charles Blanc

Dirigée par Georges Wildenstein

FÉVRIER 1935

A PARIS — Faubourg Saint-Honoré, N° 140

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

A PARIS - 140, Faubourg Saint-Honoré (VIII^e)

La GAZETTE DES BEAUX-ARTS, fondée par Charles Blanc, en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Émile Galichon, Édouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Lostalot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Manguin, Émile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée aujourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs).

Elle paraît en livraisons *mensuelles*, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles des gravures originales exécutées spécialement pour la revue.

BEAUX-ARTS

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Depuis 1923, l'ancien supplément d'actualité de la *Gazette des Beaux-Arts* est devenu une revue autonome, dirigée par Théodore Reinach et Georges Wildenstein.

Depuis la mort de Théodore Reinach (1928), *Beaux-Arts* paraît sous la direction de Georges Wildenstein. C'était depuis 1923 un fascicule mensuel qui, en décembre 1932, afin de pouvoir suivre de plus près l'actualité, a été transformé en hebdomadaire (format journal) toujours abondamment illustré. *Beaux-Arts* donne, chaque vendredi, toute l'actualité artistique : acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française ;

le Comte Moïse DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

D. DAVID-WEILL, président du Conseil des Musées nationaux ;

ROBERT JAMESON ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs ;

ROGER SANDOZ, vice-président-délégué de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, de la Société de Propagation des Livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Doucet) ;

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt, inspecteur général des Bibliothèques ;

LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON.

PIERRE D'ESPEZEL.

SOMMAIRE

Un dessin par le Maître des Grandes Heures de Rohan, par <i>M. MILLARD MEISS</i> , lecteur à l'Université de Columbia.	65
Un Fouquet inconnu, par <i>M. Louis DIMIER</i>	76
Individualisme et tradition dans l'art hollandais, par <i>M. SCHMIDT DEGENER</i> , directeur du Rijksmuseum d'Amsterdam.	80
Les peintures de l'église d'Abba Antonios (Gondar, Abyssinie), par <i>M. Wilhelm STAUDE</i>	94
Josef Navrátil, un peintre romantique tchèque, par <i>M^{me} Marie-Anne COCHET</i>	109
Lucien Schnegg et la sculpture française contemporaine, par <i>M. Jean ALAZARD</i> , directeur du Musée des Beaux-Arts d'Alger.	114
Notes sur quelques tableaux du Musée de Grenoble, par <i>M. Auguste L. MAYER</i>	121
Bibliographie.	121
Revue des Revues.	127

*Il ne sera rendu compte que des ouvrages dont un exemplaire aura été envoyé, impersonnellement,
à M. le Directeur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS.*

TARIF DES ABONNEMENTS

à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	180 fr.
ÉTRANGER	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	210 fr.
	Autres Pays	230 fr.

ÉDITION D'AMATEUR

*(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 × 30 cm.),
les planches sont tirées sur madagascar
et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)*

PARIS ET DÉPARTEMENTS	- - - - -	280 fr.
ÉTRANGER	Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm	310 fr.
	Autres Pays	340 fr.

Les abonnés à la Gazette des Beaux-Arts reçoivent gratuitement l'hebdomadaire *Beaux-Arts*.

Toute la correspondance concernant la rédaction doit être adressée à M. le DIRECTEUR.

Toute la correspondance concernant l'administration et la publicité doit être adressée à M. l'ADMINISTRATEUR.

Compte de chèques postaux : Paris 1390-90.

Abonnez-vous à la *Gazette des Beaux-Arts* et à *Beaux-Arts*.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à la
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

Veillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS à partir
du 1^{er} 19

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire **BEAUX-ARTS**.)

*Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT (un an) : FRANCE : **180 fr.**

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : **210 fr.**

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : **230 fr.**

Le numéro : **15 fr.** (Étranger : port en sus). **Compte chèques postaux : Paris 1390-90.**

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17.

Bulletin d'Abonnement

Détacher ce bulletin et l'adresser à
BEAUX-ARTS
140, faubourg Saint-Honoré, Paris (8^e)

Veillez m'abonner pour une année, six mois, à **BEAUX-ARTS**, à partir
du 1^{er} 19

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Veillez faire recouvrer à mon domicile la somme de francs :

(majorée de 3 fr. 25 pour frais de recouvrement à domicile).

Nom :

Adresse :

Signature :

*Biffer les indications inutiles.

CONDITIONS D'ABONNEMENT : FRANCE : un an, **42 fr.**; six mois, **23 fr.**

ÉTRANGER : pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm : un an, **56 fr.**; six mois, **30 fr.**

Pays n'ayant pas adhéré à cette Convention : un an, **70 fr.**; six mois, **38 fr.**

Le numéro : **1 fr.** (Étranger : port en sus).

Compte chèques postaux : Paris 1390-90.

PARIS, faubourg Saint-Honoré, 140 — Balzac 12-17



Une salle de l'Hôtel de M. Francis Guérault, rue Roquépine, où sera vendue cette collection. (A gauche, le pastel de La Tour.)

VENTE APRÈS DÉCÈS 3, RUE ROQUÉPINE, A PARIS, les
jeudi 21 et vendredi 22 mars, à 14 h. 30

Commissaire-priseur : **M^e ALPHONSE BELLIER**
30, place de la Madeleine, 30

Expert : **M. RAOUL ANCEL**
25, quai Voltaire, 25

EXPOSITIONS : particulière le mardi 19 et publique le mercredi 20.

Étude de M^e ALPHONSE BELLIER,
30, place de la Madeleine

COLLECTION FRANCIS GUÉRAULT

OBJETS D'ART ET DE BEL AMEUBLEMENT

du dix-huitième siècle

TABLEAUX — GOUACHES — DESSINS

par Julien, Mongin, Nattier,
Panini, Pillement, Van Loo

Pastel par Maurice Quentin De La Tour

IMPORTANTES AQUARELLES PAR HUBERT-ROBERT

Sculptures — Marbre — Terre cuite — Plâtre

BRONZES D'AMEUBLEMENT

SIÈGES MEUBLES PETITES TABLES

des maîtres : Bauve, Carlin, Grevenich, Georges
et Henri Jacob, Lixelant, Eben, Peridiez, Pionez,
Rebou, Riesener, Roentgen, Roger Van der Cruze,
Lacroix, Sené, Tiliard.

**SUITE DE DIX FAUTEUILS COUVERTS
EN SAVONNERIE DU TEMPS DE LA RÉGENCE**

TAPISSERIES ET TAPIS

Tapisseries des Flandres et des Manufactures
royales des Gobelins, Beauvais et Aubusson

**IMPORTANT TAPIS EN SAVONNERIE
DU TEMPS DE LOUIS XIII**

Soieries et Velours

Amateurs de Sports d'Hiver

Le P.O.-MIDI

délivre au départ de Paris-Quai-d'Orsay
du 1^{er} Novembre 1934 jusqu'au 30 Avril 1935
des billets spéciaux d'aller et retour

VALABLES 21 JOURS

et comportant une réduction de **30 %**

en toutes classes à destination des principales

STATIONS DES PYRÉNÉES

LE WEEK-END

AUX CHAMPS DE NEIGE DES PYRÉNÉES

Le P.O.-MIDI

délivre au départ de Paris-Quai-d'Orsay
du 1^{er} Novembre 1934 jusqu'au 30 Avril 1935
des billets valables du vendredi matin au mardi soir

comportant une réduction de **50 %**

en toutes classes à destination de :

BAGNÈRES-DE-LUCHON et **SUPERBAGNÈRES**, **FONT-ROMEU-ODEILLO** via **MONT-LOUIS-LA-CABANASSE**, **L'HOSPITALET**,

PORTÉ et **LA TOUR DE CAROL** (col de Puymorens)

ARREAU-CADÉAC (col de Peyresourde)

GRIPP (Artigues-La Mongie) par Bagnères-de-Bigorre

CAUTERETS et **LUZ** (Barèges) par Pierrefitte-Nestalas

LARUNS-EAUX-BONNES (Gourette et col d'Aubisque)

FORGES d'ABEL et **CANFRANC** (col du Somport)

Pour tous renseignements, s'adresser à Paris : Gares de Paris-Quai d'Orsay et d'Austerlitz; aux Agences P.O.-Midi, 16, boulevard des Capucines, et 126, boulevard Raspail; à la Maison de France, 101, avenue des Champs-Élysées et aux principales Agences de Voyages.

CHEMINS DE FER P. L. M.

FLEURS...

MESSAGÈRES DU BONHEUR

Voulez-vous, en ces jours maussades d'hiver, retrouver un peu de soleil et de gaieté ? Faites-vous envoyer des fleurs de la Côte d'Azur.

Belles de leur parure, elles charment et parfument. Ces petites messagères du bonheur viennent en pleine terre, s'épanouissent au ciel bleu sous les douces caresses du soleil et vivent, n'en déplaie au poète, plus que « l'espace d'un matin ».

Que vous habitiez Paris, Bordeaux, Nantes, Lyon, Nancy, Metz, Strasbourg, Londres, Berne, Bruxelles, plus loin encore, vous respirerez avec délice leur fraîche senteur, comme si de votre main vous veniez de les cueillir. Car les fleurs de la Côte d'Azur sont transportées dans le minimum de temps à des distances considérables. Comme les touristes de grande classe, elles voyagent en trains rapides et express. Elles peuvent être expédiées en colis express, en colis postaux ou aux conditions économiques d'un tarif spécial.

PLACES DE LITS-SALONS

ET DE COUCHETTES A MOITIÉ PRIX

Il vous arrive de voyager fréquemment la nuit pour vos affaires ou, par exemple, en fin de semaine à l'occasion des sports d'hiver. Mais vos déplacements vous paraissent longs et fatigants. Que n'utilisez-vous des places couchées dans les grands trains ? Elles vous sont offertes sur le P. L. M. à moitié prix.

Ce Réseau tient à votre disposition des cartes d'abonnement valables six mois ou un an, donnant droit à la délivrance de suppléments à demi-tarif pour l'occupation des places de lits-salons, couchettes et couchettes-toilettes.

Le prix des cartes est de 439 fr 05 pour 6 mois et de 707 fr 85 pour un an.

BIBLIOTHÈQUE LOUIS BARTHOU

Première partie

ÉDITIONS ORIGINALES

et importants

MANUSCRITS AUTOGRAPHES

des auteurs des XVI^e, XVII^e
XVIII^e et XIX^e siècles

Livres illustrés anciens et modernes,
riches reliures



VENTE A PARIS

GALERIE J. CHARPENTIER, 76, rue du Faubourg-Saint-Honoré
les 25, 26, 27 Mars 1935. Exposition le 24 Mars 1935



Commissaires-Priseurs :

M^e Georges ALBINET
Successeur de son père
6, rue de Maubeuge

M^e ÉTIENNE-ADER
Successeur de M^{es} Ader et Lair-Dubreuil
6, rue Favart



Experts :

MM. Auguste BLAIZOT & FILS. 194, Faubourg Saint-Honoré



UN DESSIN PAR LE MAITRE DES GRANDES HEURES DE ROHAN



FIG. 1. — BRÉVIAIRE DE JEAN
SANS PEUR. SAINT PIERRE ET
SAINT JEAN GUÉRISSENT UN ESTROPIÉ.
(British Museum.)

En dehors des manuscrits¹, il ne nous reste, à l'heure actuelle, que peu de dessins de l'école française datant de la fin du xiv^e ou du commencement du xv^e siècle. Un des meilleurs est celui qui se trouve conservé au Musée du duc Anton-Ulrich à Brunswick (fig. 2). Il est exécuté à la plume sur vélin, lavé à l'encre de Chine et rehaussé de blanc de gouache². Le sujet en est la piscine miraculeuse de Béthesda, décrite dans l'*Évangile* de saint Jean, chapitre V, versets 2-4 :

Or, à Jérusalem, près de la porte des Brebis, il y a une piscine qui s'appelle en hébreu Béthesda et qui a cinq portiques. Sous ces portiques étaient couchés en grand nombre des malades, des aveugles, des boiteux, des paralytiques, qui attendaient le mouvement de l'eau; car un ange descendait de temps en temps dans la piscine et agitait l'eau; et celui qui y descendait le premier après que l'eau avait été agitée, était guéri, quelle que fût sa maladie.

Dans le dessin de Brunswick, l'ange, en partie sorti d'un nuage, descend des cieux et agit l'eau de la main droite. Un pauvre paralytique va être plongé dans la piscine; il est évidemment le premier malade qui y pénètre après — ou plutôt pendant — l'action de l'ange. Deux malheureux, accroupis au bord de la piscine, semblent

1. Il est peu probable que le dessin de Brunswick ait été découpé dans une page d'un manuscrit. D'abord le vélin est très fin et transparent; on distingue nettement, au recto, même sur la photographie, une petite figure de Dieu le Père dessinée au verso. Le dessin a été en partie effacé (voyez, par exemple, la figure debout à droite). Le vélin paraît avoir été déchiré, ou peut-être coupé, au coin supérieur, à droite, et au bord du côté droit. Le mouvement de la figure debout, qui montre la piscine du doigt et qui tourne la tête à droite, donnerait à croire qu'il y avait originairement une autre figure, ou même plusieurs, à la droite, auxquelles s'adresserait le premier personnage. Néanmoins le dessin dans son état actuel semble complet, du point de vue de l'agencement des formes.

2. 234 × 154 mm.

torturés par l'incapacité où ils sont de se lever et de descendre dans l'eau. A droite, un homme, debout, montre du doigt la piscine miraculeuse¹; à gauche, se tient une longue figure barbue, portant une chape, dont nous aurons à étudier la signification.

Cette œuvre a été deux fois reproduite et commentée, et dans chaque cas on l'a attribuée à l'école de Bourgogne, en la datant des environs de l'an 1400². Mais les formes allongées et l'accent dramatique, qui sont si remarquables dans ce dessin, ne se retrouvent pas dans les peintures des maîtres qui travaillaient à Dijon à cette époque pour le duc de Bourgogne, tels que Broederlam et Malouel, ni dans celles des peintres du duc de Berry, tels que Jacquemart de Hesdin, et plus tard — avant 1416 — les frères de Limbourg. L'œuvre appartient plutôt à une phase ultérieure du style français, qui se manifeste surtout à Paris dans les miniatures qui se groupent autour des Grandes Heures de Rohan³ et du Missel de saint Magloire⁴. Ces peintures, exécutées pour la plupart entre 1415 et 1430⁵, montrent un dessin linéaire tout en surface, opposé aux formes volumineuses, à la plénitude de l'espace et à la perspective atmosphérique développées à la fin du xiv^e et au commencement du xv^e siècle, telles que les œuvres du Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut et celles des frères de Limbourg nous en offrent d'admirables exemples. De plus, les peintures de la phase ultérieure s'efforcent souvent d'exprimer des émotions intenses, ce qui les distingue des œuvres antérieures, relativement reposantes et sereines.

Le meilleur peintre de cette phase plus récente du style français est le Maître des Grandes Heures de Rohan, et c'est lui, je crois, l'auteur du dessin de Brunswick. Ce maître, dont le génie domine tout un groupe d'artistes, isolé et défini pour la première fois par Paul Durrieu⁶, a fait dernièrement l'objet d'une étude de M^{lle} Adelheid Heimann⁷. Celle-ci a séparé les œuvres du Maître de Rohan — qui comptent environ six peintures en tout⁸ — de celles des peintres avec lesquels

1. Pierre Lavallée, *Le Dessin français du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 1930, p. 64, voit dans cette figure un des aveugles cités dans le texte.

2. Édouard Flechsig, *Zeichnungen Alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig*, Francfort-sur-le-Mein, 1923, II, n° 43, et Pierre Lavallée, *op. cit.*, p. 64, pl. X. L. Demonts, *Dessins français des Cabinets d'Allemagne*, dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1909, p. 261, le désigne comme : français, commencement du xv^e siècle.

3. Paris, Bibl. Nat., lat. 9471.

4. Paris, Bibl. de l'Arsenal, 623.

5. Cf., Bella Martens, *Meister Francke*, Hambourg, 1929, I, p. 241.

6. Paul Durrieu, *Le Maître des Grandes Heures de Rohan*, dans *La Revue de l'Art ancien et moderne*, 1912, XXXII, p. 81 et p. 161. Cf. aussi Émile Mâle, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris, 1908, p. 85, 123, 140-142, 238, 377, et A. Blum et P. Lauer, *La Miniature française aux XV^e et XVI^e siècles*, Paris, 1930, pl. 28 et 29.

7. Adelheid Heimann, *Der Meister der « Grandes Heures de Rohan » und seine Werkstatt*, dans *Städel-Jahrbuch*, 1932, VII-VIII, p. 1-61.

8. Cambridge, Fitzwilliam Museum, 62, Livre d'Heures, Christ de Pitié, f. 199; Paris, Bibl. Nat. lat. 9471, Grandes Heures de Rohan : Un mort et son juge, f. 159; la Vierge et saint Jean se lamentant sur la mort du Christ, f. 135; le Jugement dernier, f. 154; la Madone, f. 33v; Paris, Bibl. Nat. lat. 1156 A, Livre d'Heures, Christ de Pitié, f. 82.



FIG. 2. — LE MAÎTRE DES GRANDES HEURES DE ROHAN. LES MIRACLES DE LA PISCINE DE BÉTHESDA.
Dessin. (Brunswick, Musée du duc Anton Ulrich.)

il s'était associé; et elle a pu prouver que le style de tout l'atelier dérive des peintures des Limbourg et du Maître de Boucicaut. En se fondant sur les relations qui les rattachent aux œuvres de l'atelier parisien de Boucicaut¹ et sur les témoignages des textes des manuscrits, elle est arrivée à cette conclusion que le Maître de Rohan



FIG. 3 — GRANDES HEURES DE ROHAN. LE JUGEMENT DERNIER.
(Paris, Bibliothèque Nationale.)

(fig. 4). Toutes les formes sont allongées, les bras et les doigts minces et effilés. Les membres, aussi bien que les corps, sont comme aplatis, et toute la composition tend à se développer sur un seul plan, avec un entrelacement de données linéaires qui caractérise les œuvres du Maître de Rohan et, d'une façon générale, le style du même atelier. Outre ces similitudes entre le dessin de Brunswick et

et ses associés ont travaillé à Paris, tandis que Durrieu et d'autres savants sont disposés à les placer en province.

Comme M^{lle} Heimann l'a indiqué, le Maître de Rohan montre, dans ses quelques peintures connues, une grande prédilection pour la représentation de la douleur, de la souffrance et de la mort, prédilection qui le pousse à se tenir éloigné de tout autre sujet. Le dessin de la piscine de Béthesda en est un témoignage de plus. L'agonie et le désespoir, surtout dans la figure de gauche, y atteignent une puissance dramatique et une intensité plus grande que dans toute autre peinture exécutée dans le Nord avant Roger Van der Weyden. Ces êtres torturés rappellent certains autres ouvrages du peintre : le vieillard que l'on descend dans la piscine est analogue au Christ de Pitié des Heures d'Anjou (fig. 6), ou à la Vierge évanouie de la Lamentation des Heures de Rohan

1. Les peintures de « l'atelier de Rohan » subirent l'influence de celles de « l'atelier Boucicaut ». En outre, quelques-unes des miniatures de deux des manuscrits furent exécutées par l'atelier de Rohan et d'autres par l'atelier Boucicaut.

les peintures du Maître de Rohan, on pourrait établir nombre de points de contact depuis les ressemblances physionomiques jusqu'à la pose et au traitement de la main, dans la figure allongée à gauche de la piscine et chez le vieillard accroupi du Jugement dernier des Heures de Rohan (fig. 3). Mais il y a plus. Un des personnages de notre dessin se retrouve, tout aussi expressif, dans une miniature dessinée et en partie peinte par le Maître de Rohan lui-même. La figure de l'homme au pied bot qui tente de se lever pour atteindre la piscine est répétée, mais dans la position inverse, par celle de l'homme qui cherche à se relever dans la Résurrection du Jugement dernier (fig. 3); ces deux personnages se ressemblent non seulement par leur attitude, mais aussi par la tension physique et psychique que cette pose implique. La seule différence est que l'estropié essaie de se soulever à l'aide d'un bâton, en s'appuyant par terre de la main gauche, tandis que le ressuscité, comme soulevé par la seule force de sa vie nouvelle, n'a besoin d'aucun soutien. Le mouvement de ce dernier indique un dénouement heureux, tandis que celui du premier montre la vanité et le désespoir de l'effort. Il serait difficile de déterminer la nature exacte du rapport qui unit ces deux personnages, de dire s'ils dérivent l'un et l'autre de la même source, ou si l'un, et lequel, est le modèle de l'autre, si une miniature du Bréviaire de Jean sans Peur¹ ne nous montrait (feuillet 323) (fig. 1), saint Pierre et saint Jean guérissant à la porte du Temple un estropié à peu près identique à nos deux personnages². La pose est exactement la même



FIG. 4. — GRANDES HEURES DE ROHAN. PIETA.
(Paris, Bibliothèque Nationale.)

1. British Museum, Harley 2897.

2. Actes, III, 1-8.

que celle du pied bot dans notre dessin, sauf la position de la tête. Le Bréviaire de Jean sans Peur, exécuté vers l'an 1400¹, est certainement antérieur à notre



FIG. 5. — HEURES DE CHARLES VI. CHRIST DE PITIÉ.
(Vienne, Bibliothèque Nationale.)

dessin, aucune œuvre du Maître de Rohan ne pouvant être datée avant 1420. Il est donc évident que la figure du dessin de Brunswick est postérieure à celle du Bréviaire, et qu'elle en dérive. La figure de la piscine se place entre la figure du Bréviaire et celle des Grandes Heures de Rohan². Nous pouvons déduire de ces remarques que le boiteux de notre dessin inspira le ressuscité des Heures de Rohan, et que notre dessin, par conséquent, fut très probablement exécuté avant le manuscrit, peint vers 1425.

Si le dessin du Maître de Rohan représente à coup sûr l'ange qui agite la piscine de Béthesda, autour de laquelle se sont rassemblés les malades et dans laquelle on descend un pauvre misérable, il n'est pas aisé d'établir avec précision le rapport qui l'unit au texte de l'Évangile, aux images qui l'ont pris pour thème, ou aux sources dérivées du *Nouveau Testament*. Le personnage barbu, revêtu d'une chape, qui se tient debout à gauche ne laisse pas de nous intriguer.

1. Bella Martens, *op. cit.*, p. 194. Cf. aussi F. Winkler, dans *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, XXXIV, p. 36. Ces auteurs attribuent les meilleures peintures du ms. Harley 2897 et Ms. Additional 35311 (qui composent à eux deux le Bréviaire), aux frères de Limbourg, et les datent d'environ 1402, époque où deux des frères Limbourg travaillèrent pour Philippe le Hardi, père de Jean sans Peur. D'autres savants n'ont pas accepté cette attribution, qui, à mon avis aussi, n'est pas recevable.

2. Un détail rapproche la figure des Heures de Rohan plutôt de celle du Bréviaire que de celle du dessin; les pieds, dans les deux premiers exemples, sont de formes analogues, alors que sur le dessin, nous avons affaire à un pied bot. Néanmoins, le pied particulièrement long et mince du ressuscité est caractéristique du Maître de Rohan (cf. dans la même représentation du Jugement dernier, le pied du Christ, qui paraît être estropié, et celui du vieillard que l'on descend dans la piscine, sur le dessin), et sa ressemblance avec le pied du Bréviaire n'est qu'un accident.

Le chapitre V de l'*Évangile* de Jean déclare que Jésus, après son séjour à Cana, s'en alla à Jérusalem. D'après les versets suivants (cités ci-dessus), il semble qu'il se soit rendu ensuite à la piscine de Béthesda. Dans ce passage la guérison miraculeuse survenant quand l'eau de la piscine est agitée, est décrite non comme un miracle dont le Christ fut témoin, mais comme un événement qui se répétait chaque fois que l'ange descendait. Les versets suivants décrivent le miracle accompli par le Christ à cet endroit. Le Christ s'adresse à un paralytique qui était resté longtemps étendu à côté de la piscine, désespérant d'être jamais guéri, parce qu'il était incapable de se lever pour entrer dans l'eau, et qu'il ne pouvait compter sur personne pour l'y plonger. Le Christ ordonne à ce malheureux de se lever, de prendre son lit, et de marcher ; l'infirme aussitôt guéri obéit. L'*Évangile* décrit donc deux miracles, celui qui se produit régulièrement par immersion, après le passage de l'ange, et celui que le Christ accomplit.

Les peintures du commencement de l'ère chrétienne¹, certaines œuvres byzantines du ^{xiii}e au



FIG. 6. — HEURES D'ANJOU. CHRIST DE PITIÉ.
(Paris, Bibliothèque Nationale.)

1. J. Wilpert, *Die Malerei der Katakomben Roms*, Fribourg-en-Brisgau, 1903, I, p. 264., cite un certain nombre d'exemples tirés des catacombes. Cf., Heinrich Detzel, *Christliche Ikonographie*, Fribourg-en-Brisgau, 1894, p. 278-280, et Hans von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig*, Leipzig, 1903, p. 38-39.

xvi^e siècle¹ et quelques autres encore², ne représentent que le miracle de Jésus. On n'y voit ni l'ange ni le malade dans l'eau; souvent la piscine n'est pas figurée; parfois même le Christ est absent : une seule figure debout, portant un lit, symbolise le miracle. D'autre part, dans l'art du moyen âge, le miracle de la guérison par immersion est ordinairement représenté en même temps que le miracle de Jésus; les deux scènes font le sujet de deux ou trois compositions distinctes³, ou bien de deux épisodes unis dans une seule composition⁴.

Lavallée, en décrivant notre dessin⁵, en établit le rapport avec les peintures du dernier groupe, où les deux miracles sont représentés ensemble. Il y reconnaît,

1. *Nouveau Testament*, collection de Mrs. Edith Rockefeller McCormick, Chicago, f. 89, xiii^e siècle (cf., F.-H. Willoughby, *The Rockefeller McCormick New Testament*, Chicago, 1932, III, p. 218-220); Leningrad, Bibl. d'État, ms. grec. 105, xiii^e siècle (reproduit dans Willoughby, *op. cit.*, pl. LXXXVI). Les représentations byzantines de cette scène qui se trouvent dans les églises du mont Athos (Lavra, Koutloumous, Dionysiu; cf. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, I, pl. 119, 164, 201), ressemblent à la fois aux exemples du commencement de l'ère chrétienne et aux peintures byzantines du xiii^e siècle citées ci-dessus, sauf que l'on a ajouté un puits (sans ange) et cinq portiques; à Koutloumous et à Dionysiu, on voit également des malades couchés sur un lit. La mise en scène du miracle par immersion est représentée, mais le miracle même n'a pas lieu. Cf., une miniature padouane de 1399 environ (Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen, ms. 78Cr8, f. 30v., Jacopo Gradenigo, *Li Quattro Evangelii concordati in uno*).

2. Paris, Bibl. Nat., Gr. 510, f. 143v (mais il n'est pas sûr que la scène représente le miracle de Béthesda, plutôt que celui que décrit saint Mathieu, IX, 1-8). La miniature de la Bible de Charles V, (Museum Meermanno-Westreenianum, La Haye), peinte par Jean Bondol et son atelier, en 1371, se rapproche de ces représentations en ceci que seul le miracle fait par le Christ est figuré, mais elle en diffère parce que le malade nous est montré couché sur un lit, au lieu de marcher avec son lit sur le dos. Ce type apparaît aussi dans un ms. du British Museum, Royal 16 G III, f. 86, style flamand de la fin du xv^e siècle.

3. Cf. les manuscrits de *La Bible moralisée* : Brit. Mus., Harley, 1527, f. 31; Brit. Mus., Add. 18719, f. 255v. (reproduit dans Laborde, *La Bible moralisée*, Paris, 1913, IV, pl. 711), et Paris, Bibl. Nat., fr. 167, f. 255v. Le ms. fr. 167 de la Bibl. Nat. est une copie du ms. Add. 18719 (commencement xiv^e siècle), et celui-ci, à son tour, est emprunté à la grande *Bible moralisée* du xiii^e siècle (Brit. Mus., Harley, 1527). Ainsi, la composition de la scène de Béthesda dans les manuscrits du xiv^e siècle est essentiellement conforme à celle du xiii^e siècle.

Pour d'autres exemples des deux miracles de Béthesda peints en deux ou trois scènes séparées, voir les manuscrits byzantins du xi^e siècle : Paris, Bibl. Nat., Gr. 74, f. 176, et Vienne, Theol. Gr. 154, f. 233; les manuscrits espagnols du xi^e siècle : Homélies de Bède à saint Felix, Gérone, f. 111 et 112 (reproduit dans Sanpere i Miquel, *La Pintura Mig-eval Catalana, L'Art Barbre*, Barcelone, s. d., fig. 14; W. Neuss, *Die Katalanische Bibelillustration*, Bonn, 1922, fig. 158), et la Bible de Farfa, Vat. lat. 5729, f. 367v. (reproduit dans Neuss, *op. cit.*, fig. 144).

4. Rome, Vat. lat. 39, miniature italienne d'environ 1200; Salerne, cathédrale, paliotto d'ivoire, xii^e siècle (l'ange agite l'eau de la piscine, mais on n'y voit aucun malade); fresque de l'église de Mezzaratta, près de Bologne, avec l'inscription « Jacobus fecit », peinte vers 1350 (phot. Croci n° 4736); Paris, Bibl. Nat., Fr. 9561, f. 150 (ms. de la *Bible moralisée* avec un texte français et des miniatures italiennes, milieu du xiv^e siècle); Bibl. de J. P. Morgan, ms. 360, f. 3, miniature émilienne, vers 1330; Paris, Bibl. Nat., Copte 13, f. 233. Les deux miracles sont représentés en une frise continue dans le « Codex Egberti », Trèves, ms. 24, f. 36v. (reproduit dans F.-X. Kraus, *Die Miniaturen des Codex Egberti*, Fribourg en-Brisgau, 1884, pl. XXXV) et dans l'« Echternach Codex », Gotha, ms. I, 19, f. 105 (cf. S. Beissel, *Die Bilder der Handschrift des Kaisers Otto*, Aix-la-Chapelle, 1886, p. 23).

5. Lavallée, *op. cit.*, p. 64.

en effet, non seulement la piscine remuée par l'ange et les malades rassemblés alentour, mais aussi le Christ et le paralytique qui implore son aide. Le personnage sacré qui se tient debout à gauche, grand, barbu, revêtu d'une chape, serait, selon lui, le Christ; et la figure couchée à gauche, le paralytique. Or, cette interprétation soulève un certain nombre d'objections. D'abord le personnage que Lavallée désigne comme le Christ n'est, croyons-nous, qu'un témoin du miracle par immersion. Il contemple la scène, il ne regarde personne en particulier, et personne ne semble l'implorer. Bien plus, on ne le voit pas lever la main pour donner un ordre au malade, geste habituel du Christ dans les autres représentations de cette scène. Toutefois, cette dérogation à la tradition ne serait pas une objection absolue à l'interprétation de Lavallée. On pourrait faire valoir que le Christ, bien que présent, n'a pas encore guéri de malade, que l'eau miraculeuse de la piscine, bien qu'agitée par l'ange, n'a encore soulagé personne. La prédilection marquée du Maître de Rohan pour l'expression de la douleur aurait pu l'induire à insister sur la représentation des miséreux qui attendent le miracle, en éliminant la consommation de celui-ci.

Mais quand bien même nous serions disposés à reconnaître le Christ dans ce personnage, comment expliquer l'absence du nimbe¹, ou la chape dont il revêtu, alors que la tradition nous le montre toujours drapé dans un manteau²? Cette chape, de même que les traits et la barbe, évoquent un apôtre ou même Dieu le Père³ (introduit peut-être comme source originelle de la guérison par immersion).

Nous sommes donc amenés à conclure que le Christ ne paraît point et que le seul miracle de l'immersion est représenté. Il y a des exemples de la représentation de ce miracle seul, sans celui que Jésus accomplit : dans une série de scènes de la vie

1. On ne saurait expliquer l'absence de nimbe en arguant que le dessin est incomplet, car les figures, parfaitement modelées, semblent achevées. L'état de conservation ne peut pas non plus être invoqué, car si l'aurole avait été effacée, la tête de la figure aurait été endommagée aussi, ce qui n'est pas.

2. Il est vrai que le Christ est représenté revêtu d'une chape dans une des images de la scène de Béthesda : Paris, Bibl. Nat., Fr. 9561, f. 150.

3. Dans le Jugement dernier et dans le Couronnement de la Vierge des Grandes Heures de Rohan (f. 154 et f. 126v.), l'image du Christ, avec les cheveux et la barbe blanche, s'est trouvée assimilée au type habituel de Dieu le Père. Dans le Couronnement, Il porte une chape.



FIG. 7. — LES TRÈS RICHES HEURES
DU DUC DE BERRY. VISION DE LA RÉSURRECTION.
(Musée Condé, Chantilly.)

du Christ, sur un retable dans la vieille cathédrale de Salamanque, peint vers 1445¹; dans les « Merveilles du Monde² », où il figure comme une des merveilles de la Judée. Selon la légende de la Vraie Croix³, la piscine de Béthesda devait ses qualités miraculeuses non seulement à l'intervention de l'ange, mais au bois sacré que Salomon y avait déposé. Plusieurs scènes de la Légende de la Croix nous montrent la guérison miraculeuse à la piscine, quelquefois avec Salomon à côté⁴. Pourtant, comme aucun témoignage définitif ne lie la composition du dessin de Brunswick avec un des cycles dont nous venons de parler, l'identification de la figure énigmatique nous échappe.

La représentation du miracle de la piscine de Béthesda par le Maître de Rohan se distingue des exemples précédents et contemporains par la plus grande différenciation physique et psychique des personnages. Chacun des malades se meut d'une façon différente et exprime une qualité, un degré distinct de la souffrance. Quelques compositions antérieures⁵ peuvent nous donner un premier aperçu de leur action, mais il est clair que les motifs des figures de notre dessin furent tirés d'images françaises contemporaines, ou quelque peu antérieures, relatives à d'autres sujets. Nous avons déjà constaté que l'estropié à droite fut emprunté à une miniature française du commencement du xv^e siècle, qui représente saint Pierre et saint Jean guérissant un estropié (fig. 1). De même, la figure accroupie à gauche a probablement pour prototype un motif souvent employé pour un des soldats de la Résurrection. La figure de David est analogue à celle du soldat, dans la Vision de la Résurrection, miniature

1. C.-R. Post, *History of Spanish Painting*, III, p. 234ff.

2. Bibl. Morgan, ms. 411, f. 53v., style français du deuxième quart du xv^e siècle.

3. Cf. *La Légende dorée*, éd. de Wyzewa, Paris, 1929, p. 260, et la bibliographie dans Künstle, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Fribourg-en-Brigau, 1928, I, p. 470-472. Voir aussi Jameson, *History of Our Lord*, II, p. 385, et W.-W. Seymour, *The Cross in tradition, history and art*, New-York, 1898, p. 83.

4. Dans la fresque d'Agnolo Gaddi à Santa Croce de Florence, et dans une fresque semblable, dérivée de celle d'Agnolo, peinte par Cenni di Ser Francesco Cenni, vers 1410, à S. Francesco de Volterra, on voit la piscine et le bois sacré qui flotte sur l'eau. Les juifs retirent le bois qui, selon la légende, est remonté à la surface aux approches de la crucifixion. Dans un manuscrit de l'Allemagne du Sud, de la première moitié du xv^e siècle, conservé dans la Bibl. Morgan (ms. 268, f. 23), on voit le bois qui flotte sur l'eau de la piscine, et un ange assis dessus, tandis que Salomon reste debout à côté. Dans ce manuscrit, qui est une *Biblia Historiata*, cette scène est introduite à propos de Salomon. L'iconographie des compositions que nous venons de citer ressemble à celle du dessin de Brunswick, en ce qui concerne la piscine, le rassemblement des malades et, dans un cas, la présence de l'ange. Mais le bois qui flotte, ainsi que d'autres motifs qui apparaissent dans les peintures de ce groupe, manquent dans le dessin. D'autre part, dans les gravures sur bois d'un livre hollandais de 1483, où est illustrée la légende de la Vraie Croix (S. Baring-Gould, *The Legendary History of the Cross*, London, 1887, fig. CXLIV), nous ne voyons figurés, dans la même scène, que l'ange agitant l'eau et les malades agenouillés à côté de la piscine, c'est donc le type iconographique du dessin du Maître de Rohan.

5. Dans le ms. de Vienne, Theol. Gr. 154, f. 233, on rencontre un paralytique qui ressemble à celui du dessin de Brunswick et à celui de la miniature du bréviaire de Jean sans Peur. Le mouvement des deux figures principales du dessin est représenté dans le Codex Egberti, où un homme dont on ne voit que le haut du corps soulève un petit personnage nu qu'il va plonger dans la piscine. Cf. aussi, pour ce motif, le retable de Salamanque.

des Très Riches Heures de Chantilly ¹ (fig. 7). Le groupe de deux figures au milieu du dessin dérive d'un type du Christ de Pitié qui, comme Panofsky l'a montré ², se développa en France à la fin du xiv^e siècle et au commencement du xv^e. Nous avons déjà cité un exemple de ce genre, la Pitié des Heures d'Anjou (fig. 6), où le Christ mort est supporté par un ange. Dans la Pitié des Heures de Charles VI ³ (fig. 5), peinte avant 1423 par un contemporain du Maître de Rohan, l'ange qui soutient le Christ a la même attitude que l'homme debout qui tient le paralytique dans notre dessin. Ce groupe dans le dessin en question rappelle la « Pietà Rondanini » de Michel-Ange par la disposition relative des deux personnages et par l'amenuisement des corps où trouve son expression une tristesse résignée. La « Pietà Rondanini » fut sans doute, elle aussi, créée sous l'influence de la composition française de la Pitié.

Ce parti, qui permet au Maître de Rohan de rehausser le pathétique et l'intensité d'expression d'un motif traditionnel par l'introduction de figures tirées d'autres sujets, et dont le dessin de Brunswick est un bon exemple, reparait dans la composition des miniatures du même maître ⁴. Cette méthode, qui affirme son indépendance par rapport aux conventions iconographiques, atteste une originalité, une puissance d'invention qui désignent le Maître de Rohan comme le plus grand peintre français de 1420 à 1430.

Millard MEISS.

1. Feuillet 39v. Cf. Paul Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean de France, duc de Berry*, Paris, 1904, pl. XXIX.

2. Cf. Erwin Panofsky, *Imago Pietatis*, dans *Festschrift für Max Friedlaender*, Leipzig, 1927, p. 276 et Bella Martens, *op. cit.*, I, p. 247.

3. Vienne, Stadtsbibliothek, 1855, f. 21v.

4. Voir A. Heimann, *op. cit.*, et spécialement son analyse de la Lamentation de saint Jean et de la Vierge près du Christ mort, dans les Heures de Rohan : la figure de la Vierge évanouie est empruntée à la figure du Christ de la Déposition, probablement à la Déposition des Très Belles Heures du duc de Berry, Bruxelles, Bibl. Royale, 11060 1.





UN FOUQUET INCONNU



FIG. 1. — JEAN FOUQUET, JOUVENEL DES URSINS.
Dessin (Berlin, Kupferstichkabinett.)

La pièce que je présente au public ne peut manquer de prendre un rang d'importance dans l'histoire de la peinture française du ^{xv}^e siècle. Car ce n'est pas en vain que ceux qui s'attachent à en découvrir les témoins ont les yeux sur la Touraine et sur ses environs.

Ce qui se produisait dans le même temps, soit en Bourgogne, soit en Provence, n'appartient à la France qu'à peine ou point du tout, comme appelé à l'existence par un mécénat étranger, sur un sol indépendant du roi, au sein de populations qui vouaient ce qu'ils ressentaient de sentiment national à d'autres puissances que la nôtre. Des annexions de territoire consommées depuis lors ne changent rien à cela. La réunion de Colmar à la France n'a pas fait que Martin Schoen soit autre chose qu'Allemand, celle de Maubeuge n'a pas ôté Mabuse à l'école flamande. Quand la Révolution

s'empara de la Hollande, cela ne fit pas rentrer dans le sein de l'école française Rembrandt, Terburg et Van der Helst.

Ajoutez qu'en Bourgogne, les peintres, presque sans exception, étaient tirés



FIG 2. — JEAN FOUQUET. PORTRAIT D'UN MOINE. (Collection du comte de Demandolx-Dedons.)

des Pays-Bas, qu'en Provence plusieurs venaient d'au delà des monts. Dans ce comté, entièrement indépendant de la France, Miralhet, Quarton, Froment, Français de naissance, sont tout ce qui rattache effectivement à nous une production que de tout autres circonstances, l'encouragement de tout autres classes sociales, des préférences tout autres en fait d'ouvrages même, tiennent à l'écart de notre pays.

Avec Fouquet, c'est autre chose. Il est de province française, est gagé du roi de France. Il travaille pour les gentilshommes français, pour les gens de robe et de finance français. Nous possédons en lui une image effective de ce que rendait l'application des arts dans le royaume et dans la nation.

Par malheur, ce n'est qu'avec peine que son œuvre peut être recouvré. Il est détruit, ou il est rare, ou il se cache.

La miniature en fait le principal. Le point de départ certain pour l'en reconnaître auteur est les *Antiquités Juives*, que lui attribue une mention authentique portée sur le manuscrit. Les *Heures* d'Étienne Chevalier, le *Boccace* de Munich peint pour Laurent Girard, les *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, la série incomplète des *Faits des Romains*, suivent inévitablement, par la comparaison du style, unique de son espèce, distingué non seulement comme tel, mais par l'excellence, unique aussi.

La liste des tableaux fonde là-dessus. Ce sont le diptyque de Melun, où le portrait d'Étienne Chevalier est répété des *Heures* de ce ministre, le Charles VII et le Jouvenel des Ursins.

Ces quatre pièces, réparties entre Berlin, Anvers et le Louvre, forment un bloc très homogène, auquel, afin d'en ménager les ressources d'analyse et de comparaison, le premier devoir de la critique est de ne rien adjoindre qui soit sujet au doute par des différences importantes. Non qu'il soit incroyable en soi que l'artiste fût capable de ces différences, mais tant qu'on n'a de guide pour grossir ce bagage que la considération du style, c'est remettre tout au hasard que de l'étendre à des productions qui s'en écartent. Pour agrandir (s'il y a lieu) l'idée que nous nous faisons de Fouquet sur ces données, attendons que quelque fait nous l'impose.

C'est la raison qui fait que le célèbre Inconnu de la collection Liechtenstein ne doit pas trouver place ici. Il est d'un autre style, d'un modelé différent, d'un tout autre caractère de dessin. En revanche, dans le crayon du Cabinet de Berlin, qui sert de préparation au Jouvenel du Louvre, nous tenons un instrument précieux de comparaison pour les œuvres à découvrir, par la netteté des observations, toujours infiniment plus grande sur un dessin que sur une peinture.

Décélée par M. Friedlaender, cataloguée par M. Lavallée, cette rare pièce apporte à l'étude de Fouquet un secours non moins inestimable que les crayons de Chantilly et d'ailleurs, à celle des Clouets et de leurs émules. Car elle s'offre dans les mêmes conditions que ceux-ci, et le tableau la reproduit trait pour trait. C'est le portrait pris sur nature, dont le tableau n'est que la copie, tirée par l'artiste dans l'atelier.

Muni donc des remarques que procurent ces quatre peintures et ce crayon, je crois pouvoir offrir la pièce dont il s'agit comme une œuvre certaine de Fouquet, et le cinquième des tableaux dorénavant connus du maître.

C'est une tête de moine, de trois quarts à droite, sur un fond parti d'architecture et de ciel, le buste coupé peu au-dessous du capuchon, peinte sur bois, mesurant 34,5 centimètres sur 27,5. Il appartient au comte de Demandolx-Dedons, et provient d'un particulier qui le conservait à Nazelles, bourg situé à moins d'une lieue d'Amboise, sur la route de Chouzy à Vouvray. C'est donc de Touraine que nous parvient la pièce, à savoir de la patrie de l'artiste, qu'elle n'avait sans doute jamais quittée.

Il est comme impossible de dire si le panneau qui porte cette peinture est le fragment conservé d'un plus grand ouvrage. Ce qui est évident par le caractère de l'œuvre, c'est que la figure est un portrait.

L'économie générale est celle d'une peinture flamande, comme dans les autres productions du maître, où l'influence de l'école des Van Eyck domine dans l'interprétation. Toujours comme dans ceux-ci pourtant, l'impression est bien différente. Elle a plus de rudesse et de simplicité. Le modelé, brusque dans l'ossature, le cartilage, les chairs tombantes, marque par contraste, comme dans le Charles VII et le Jouvenel (peinture et crayon), les parties charnues d'un caractère de molle rondeur.

Les accents de la physionomie sont peu nombreux et appuyés. Ils expriment, comme dans les mêmes ouvrages, la fixité ou l'attention. Le trait n'a rien de ce qu'on nomme *esprit*. Il est posé à plat, le terme de frugalité est ce qui lui conviendrait, et par ce caractère il corrobore la même impression. La paupière, l'oreille, la tonsure, le froc, tracés de cette simple manière, décèlent une ressemblance exacte avec les ouvrages connus, et, tout en concourant à l'unité d'effet, achèvent la démonstration d'une parfaite identité de main.

La peinture a subi un discret nettoyage, qui rend au jour un coloris frais, insoupçonné dans les tableaux du Louvre, et qui, dans celui de Berlin, s'accompagne de trop de restauration. En sorte qu'il n'y a pas, à l'heure qu'il est, de morceau où l'art de Fouquet s'offre plus distinctement à l'examen dans toutes ses parties.

Et c'est ainsi qu'on peut imaginer ce portrait du pape Eugène IV, où Philarète, copié par Vasari, rapporte qu'il avait représenté le pontife avec deux de ses familiers, et qui se conservait à la Minerve, à Rome.

Louis DIMIER.



INDIVIDUALISME ET TRADITION DANS L'ART HOLLANDAIS

C'EST dans le courant d'un siècle que l'art hollandais naît, fleurit et meurt. Cette expression d'« art hollandais » ne s'applique en toute rigueur qu'à la production intensive qui commence vers 1610, qui semble toucher à son apogée vers 1660, et qui cesse sans raison apparente vers 1680. En soixante-dix années, dans cette période restreinte qui correspond au règne de Louis XIII et à la première moitié du règne de Louis XIV, l'évolution s'est accomplie.

La raison d'une floraison si soudaine et si brève nous échappe. Aucune loi ne détermine les époques d'abondante production artistique. On ne saurait prédire une naissance ou une déchéance, ni en littérature, ni en architecture, ni en musique, ni dans les arts plastiques. Pour prendre un exemple entre cent, saurons-nous jamais pourquoi ce fut précisément en Angleterre et sous le règne d'Élisabeth que le monde assista à l'éclosion rapide et suprême du théâtre ?

Ce problème de l'essor artistique a donné naissance à de multiples théories. Nous avons entendu parler de la race et du milieu, de l'influence de la religion et de la science, des conditions économiques et du succès politique. Le climat y a eu sa part et on n'a oublié ni la monarchie, ni les oligarchies républicaines et aristocratiques. Les historiens de la civilisation ont énuméré, et souvent avec un grand talent, les circonstances qui ont pu favoriser l'éclosion de tel ou tel art, qui en ont modelé le caractère. Est-il besoin de les avertir que par cette démarche on ne touche pas au « pourquoi », mais que l'on essaie de décrire le « comment » ? Les arts, littérature, architecture et musique, sculpture et peinture, ressemblent assez aux vierges folles de l'Évangile, qui ne se présentent pas toujours quand on les attend et qui sont souvent en retard. Sans égards les unes pour les autres, lorsque l'une d'elles laisse éteindre sa lampe, l'autre fait briller la sienne.

En Hollande, l'ascendance économique accompagne la floraison artistique : concordance qu'il faudrait plutôt appeler coïncidence et qui peut suggérer des con-

clusions dont il faut se garder. Je les souligne avec d'autant plus d'insistance qu'autrefois je ne les ai pas évitées. On commet quelquefois la faute de cette brave mère de famille qui remue des anciens souvenirs et qui remarque que plus sa fille grandissait, plus son mari montait sur l'échelle sociale. Lorsque l'enfant atteint la hauteur d'un tabouret, le mari est avocat à la Cour d'appel, lorsqu'elle a 1 m. 30, il est nommé bâtonnier de l'ordre, lorsqu'elle a 1 m. 75, il est promu, par l'effet d'une sorte de nécessité, conseiller d'État.

Évidemment, il est utile de montrer l'aspect des circonstances qui accompagnent la vie d'un art. Cela fait tableau. Pourtant, ni l'amoncellement des richesses, ni la paix ou la guerre n'ont jamais doté une nation d'un grand poète ou d'un grand peintre.

Quant à la race, nous sommes convaincus que c'est une entité incontrôlable, que l'on prenne le terme dans le sens commun ou dans le sens scientifique. L'introduction et l'assimilation d'éléments étrangers dans tant de civilisations ne sont que trop connues. Albert Dürer, le grand artiste représentatif par excellence de l'Allemagne, cette Allemagne aujourd'hui si préccupée par l'idée de race, était né de père hongrois.

Restent la nation et le milieu, conceptions difficiles à définir, mais moins fantomatiques que la race. Nation et milieu ont l'air de se confondre, et pourtant ils existent quelquefois séparément. Malgré tout, on ne dit pas « Art hollandais », sans compter avec la Hollande et ses habitants. Parmi les personnalités qui ont donné à notre art son aspect durable, la quantité d'immigrés est minime. Au moment où notre grand siècle commence, ce que l'on appelle la Hollande — c'est-à-dire les Pays-Bas du Nord — est une communauté jeune, mais qui a déjà subi les hauts et les bas d'une hasardeuse existence.

Toutefois, la nation ne constitue pas une condition essentielle de la genèse de l'art. Une ville ou même une cour peuvent tenir lieu de patrie. L'art pictural flamand du x^v^e siècle, vigoureux et homogène, est créé pour une grande part par des immigrés, qui trouvent une nouvelle patrie dans les cités des Flandres. Dans ce même x^v^e siècle, l'art hollandais existe déjà avec ses caractères, alors que la nation hollandaise n'a qu'une bien faible conscience d'elle-même. On peut dire qu'au début Haarlem, Leyde, Delft et Amsterdam jouent un rôle plus efficace que le sentiment vague d'une unité nationale.

La formule classique du milieu suppose un endroit où vivent des traditions, où se rencontrent des esprits cultivés, où les conditions économiques sont favorables aux arts. Mais le milieu n'explique pas grand'chose, parce qu'il n'a d'action qu'en vertu d'un art déjà né. C'est l'artiste qui commence, et non pas le milieu. Les commandes, provoquées, dit-on, par une situation économique favorable, s'adressent à un art qui existe déjà et qui a fait ses preuves. Que les artistes restent sur place ou qu'ils émigrent, c'est en eux que l'art se développe. Un déraciné comme Van Dyck ne fait que passer par Gênes, mais c'est lui qui nous révèle un milieu génois,

qu'aucun artiste de Gênes nous a fait connaître. De même, Gauguin porte en lui-même un milieu qu'il promène de Bretagne à Tahiti.

Le milieu, s'il est vraiment efficace, comporte des traditions; en effet, les traditions peuvent être définies : un milieu perpétué. Cette formule présente l'avantage d'englober aussi le côté spirituel du milieu, l'entourage ouvert et cultivé que l'on considère comme favorable à l'art naissant. Favorable, non pas nécessaire : l'art de Van Gogh,

par exemple, vient au jour dans une ambiance qui ne lui est pas sympathique. Les conditions économiques également peuvent faire défaut. Le génie de Van Gogh s'est développé sans que le peintre ait jamais vendu la moindre toile.

Tradition désigne une influence à la fois féconde ou gênante. Elle procure au métier sa santé, grâce au sujet déjà étudié et entrepris. Elle peut durer sans que l'art en profite beaucoup. Elle submerge les faibles et soutient les forts.

A côté de ce milieu perpétué, souvent étroitement local, et circonscrit souvent à une ville, à une province ou à un petit pays, il existe encore un autre milieu, que l'on peut appeler l'atmosphère du siècle, ou le milieu européen. L'art des différents pays obéit souvent à un grand courant qui se manifeste par des tendances paral-



Photo V.-A. Bruckmann.

FIG. 1. — PAUL POTTER. PORTRAIT ÉQUESTRE DE DIRCK TULPE
(Amsterdam, Galerie Six.)

lèles. Ces courants, en architecture, en littérature ou en peinture, sont issus quelquefois d'un foyer central, ou naissent en même temps chez différentes nations. Une atmosphère européenne semble avoir préparé l'ambiance réceptive qui explique le rayonnement de l'architecture gothique, le prestige victorieux de la Renaissance et l'universalité de l'art baroque. Nous avons vu passer bien des courants, devenus européens sans effort, comme le Louis XIV et le Louis XV, et qui supposent des identités de goût, des prédilections internationales. C'est ainsi que l'œuvre d'art nous dira quelquefois son siècle sans révéler

sa nationalité. Ces courants si fréquents se manifestent jusque dans le ^{xx}^e siècle.

Nous voilà donc en face de deux milieux qui peuvent exercer une influence, favorable ou non, sur un art en plein développement : l'un est le milieu perpétué ou la tradition, l'autre le courant international ou l'esprit du siècle.

L'art hollandais du ^{xvii}^e siècle est un dangereux soutien pour la théorie du milieu, qu'il entraîne dans un cercle vicieux : villes, paysages, marines, voilà le

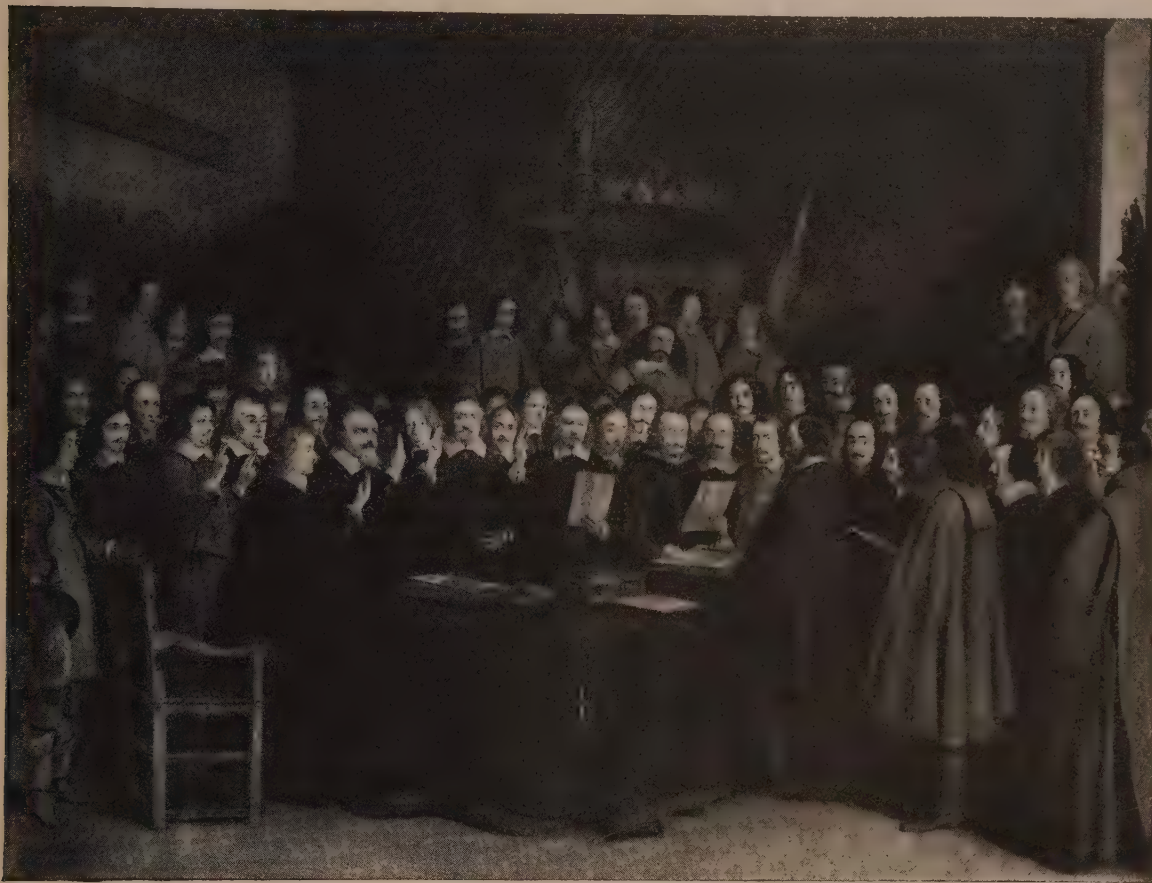


Photo Braun.

FIG. 2. — TERBORCH. LA PAIX DE WESTPHALIE. (Londres, National Gallery.)

milieu, et l'on oublie que l'on ne connaît ce milieu que par les peintures qui le représentent, pour admettre d'emblée que c'est ce milieu qui a formé les artistes. De même, voici des portraits sans nombre : pour se faire portraiturer, on a dû payer, et les mécènes entrent en jeu. Le pays est prospère, ce gros bourgeois hollandais qui a fait fortune ne demande qu'à se contempler tout au vif sur la toile, parce qu'il a les moyens de payer. Et voilà comment l'art de la Hollande est né de l'offre et de la demande !

La Hollande s'est prêtée à des descriptions assez nourries, parce que le hasard



FIG. 3. — PAUL POTTER. CHEVAUX DANS LA PRAIRIE. (Amsterdam, Rijksmuseum.)

a réuni dans le même mouvement ascendant floraison économique, expansion coloniale et apogée artistique, combinaison trop attrayante pour les auteurs qui s'attachent à l'histoire de la civilisation d'un pays, « Kulturgeschichte » disent les Allemands. Cette histoire permet de joindre à ce beau tableau les poètes et les hommes de sciences, physiciens, médecins, théologiens, philosophes, juristes. Mais il convient de ne pas tirer parti abusivement de ce synchronisme. Art et science sont des catégories indépendantes l'une de l'autre. Un exemple suffira. L'art des jardins de Le Nôtre est l'expression d'une certaine partie de l'esprit français. Par contre, dira-t-on jamais que la loi de la gravitation, formulée par Newton, exprime quelque chose de la nation anglaise ?

Tout à l'heure, j'ai appelé les arts les vierges folles ; les vierges sages, ce sont les sciences. Elles s'avancent régulièrement et leurs lampes jettent un éclat sans cesse grandissant. Mais dans les tableaux que l'on trace des civilisations, l'art, comparé à la science, jouit d'un prestige démesuré.



FIG. 4. — GERRIT BERCKHEYDE. L'HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM. (Amsterdam, Rijksmuseum.)

On voudrait tant que sciences et arts se tendissent la main ! Mettre en parallèle Vermeer et Spinoza, voilà qui est aussi tentant que dangereux. Ne marions pas des entités qui ne sauraient habiter ensemble. La science ne participe pas du caractère national, tandis que l'art se meut souvent dans l'intimité nationale, et l'artiste a toujours l'illusion d'atteindre la perfection : l'homme du Cromagnon prétend à la même réussite définitive que Léonard.

Ce qui subsiste d'une nation disparue, c'est son art, et cela est aussi vrai pour les Égyptiens que pour les Aztèques. L'art grec reste vivant, la science des Grecs a capitulé devant la science moderne.

L'histoire politique ou religieuse peut se mêler intimement à l'art national. Très souvent aussi l'art et l'histoire ne prennent pas contact spontanément, mais seulement par la volonté d'un tiers. Que de formidables batailles, que de beaux exploits sont restés sans écho artistique ! Un peuple peut défendre âprement et victorieusement son indépendance, tandis que l'art garde un silence absolu, et parfois ne prend la

parole que plusieurs siècles après les événements. Quelquefois même on a l'impression que l'art se relève quand l'orgueil national a été meurtri. C'est le cas des Serbes en 1355.

Le rôle immédiat de l'histoire dans l'art hollandais a été assez exagéré. Le hasard a voulu que la date de l'apogée artistique en ce pays concordât avec celle de la paix de Westphalie, qui consacra l'indépendance du pays. Mais n'oublions pas que la véritable lutte eut lieu avant 1600, et qu'il n'en reste que des traces assez rares dans la peinture du temps. Si l'on retranche de la peinture hollandaise tout ce qui est représentation historique, on s'aperçoit que l'on n'a rien perdu d'essentiel. J'en ai fait personnellement l'expérience en procédant à l'installation de notre musée historique national. Le matériel disponible était assez dispersé, il ne comprenait que quelques rares œuvres d'importance. Ce sont des portraits qui s'offrent à nous en majorité, or un nombre très limité d'entre eux a été exécuté avec l'arrière-pensée de nous montrer un personnage historique. Le meilleur tableau historique de la Hollande est dû à un portraitiste et a été conçu pour l'intérêt des effigies : c'est la *Paix de Westphalie*, par Gérard Terborch, aujourd'hui à la National Gallery. Il y a quatre ans, le Gouvernement hollandais a voulu réunir à Londres un ensemble qui représentât notre école : de ces quatre cents tableaux aucun n'était purement historique.

Les deux Van de Velde, père et fils, ont consacré une large part de leur talent à l'illustration de l'histoire navale. Les batailles de terre — à l'exception de Paulus van Hillegaert, qui a peint la *Bataille de Nieuwport*, en 1600 — n'ont trouvé que des peintres assez médiocres. En général, c'est aux graveurs que l'on confie le soin de perpétuer les souvenirs de guerre. Mais il faut avouer que leurs œuvres, par un oubli peut-être injuste, ne comptent pas parmi ce qui fait la réputation de l'art hollandais : l'Europe les laisse dormir dans leurs portefeuilles. Outre les gravures, les médailles commémorent les faits et les personnages, mais leurs qualités artistiques laissent encore plus à désirer, et sont sans prestige quand on les compare aux effigies d'un Pisanello.

Au début de notre grand siècle, l'histoire interne du pays est agitée surtout par des querelles théologiques. Au sein du protestantisme, un courant libéral et un autre plus sévère se heurtèrent avec violence. Le second, conforme au véritable esprit calviniste, a rapidement triomphé. La littérature s'est fait l'écho de cette lutte, et les gravures, qui sont un peu les journaux illustrés de cette époque, en reproduisent les péripéties. Ici encore, la grande peinture se montre indifférente. Il est d'ailleurs surprenant que le calvinisme n'ait pas connu ou stimulé les arts : les théologiens se font portraiturer comme tout le monde; pourtant le milieu des théologiens et le milieu artistique ne se touchent pas. Ce sont deux mondes qui s'ignorent. Si la nouvelle religion a faiblement inspiré la littérature, elle a encore plus faiblement inspiré l'architecture. Ce qu'elle bâtit manque en général de nerf et d'invention. Peu importe d'ailleurs que mennonites et catholiques se glissent parmi les artistes calvinistes.

Avec des illuminés comme Jan Luyken, ou des sceptiques comme Emanuel de Witte, le développement de l'art n'a rien à faire. La religion que nos peintres professent ne se fait pas sentir dans leurs œuvres.

Cela ne veut pas dire que les sujets n'aient pas été souvent empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, mais la religion ne s'exprime plus par l'art comme auparavant, au ^{xv}^e siècle. L'art hollandais utilise les sujets religieux pour exercer son don de représentation, sans aucune arrière-pensée de décorer une chapelle ou un autel. Il arrive que le sujet religieux ne nous touche pas plus que le sujet mythologique. Toutefois, et par bonheur, la tradition encore proche de l'art religieux a souvent donné lieu à des interprétations émouvantes. Il est rare que, comme Jan Steen, on se mette à traiter les histoires saintes sur le ton plaisant. Le sujet biblique, ce grand héritage des siècles chrétiens amplifié par la Renaissance, va trouver dans l'imagination de Rembrandt sa plus haute expression. Ces images familières, ces affabulations qui décorent jusqu'aux façades des maisons, ont préparé le peuple à une vive compréhension des scènes de la Bible. La mythologie joue le même rôle, mais elle fournit un nombre de sujets plus restreint. Les personnages de la fable et les données héroïques sont doués de moins d'humanité que l'Évangile.

Si le calvinisme s'est désintéressé des arts — il était satisfait pourvu que les travaux des peintres demeurassent à l'extérieur des églises — la nouvelle prospérité a-t-elle fait davantage ? Ici il convient d'être assez sceptique. Chez nous les artistes du ^{xvii}^e siècle ont, pour la plupart, vécu pauvrement. Que de dettes, que de ventes aux enchères, que de pénurie des plus grands aux plus petits ! Quand on veut voir les tableaux de Vermeer de Delft de son vivant, il faut les chercher chez son boulanger, où ils sont en gage pour dettes. Et pourtant, le pauvre Vermeer, dont l'œuvre compte cinquante tableaux, n'avait pas inondé le marché. Les plus grands végètent péniblement. Les richesses des Indes ne les ont pas troublés. D'ailleurs, cet art a vécu sans mécènes. Si le mot même était connu, la portée en restait vague. Ce sont des chevaliers d'industrie, de dangereux prêteurs d'argent qui tournent autour des artistes. Rembrandt emprunte à quelques nouveaux aristocrates qui savent le faire exécuter quand il fait défaut. On troque sa créance contre une quantité de bon drap et on laisse à l'usurier le soin de faire rendre gorge au magicien du clair-obscur. Et puis, la protection est plutôt funeste à cet art tout de liberté. Paul Potter produit des merveilles quand il travaille pour lui-même. Il peint des chevaux qui rappellent Léonard par leur dessin nerveux et la fougue de leur conception. Le même homme, quand il campe le portrait de son protecteur, à cheval et grandeur nature, n'aboutit qu'à un échec. Lorsque le hasard et une intrigue de cuisine donnent à Hobbema un petit emploi de fonctionnaire, l'artiste s'évanouit, comme si le vent et le soleil avaient cessé leur jeu et perdu leur enchantement.

Pieter de Hooch se donne un protecteur : celui-ci ne peut s'empêcher de faire de ce grand talent un valet de chambre, qui peint des inepties à la mode dans des intérieurs ennuyeux. L'inutilité des mécènes égale l'inefficacité

de la prospérité économique : on ne crée pas des Virgiles en payant comptant.

Ceux qui ont étudié l'essor de l'art ont trop pensé au producteur et au consommateur. Ils ont oublié que l'art est un levain tout spirituel, qui travaille par intervalles les civilisations les plus primitives comme les plus accomplies, quelque chose qui a voulu naître simplement et mystérieusement. La science non plus ne produit pas selon les lois de l'offre et de la demande. Nous avons dissocié les grands hommes

de science des grands artistes. Ils restent frères en ceci que leur esprit peut travailler malgré la gêne matérielle. L'« auguste pauvreté du génie », cette expression s'applique aussi bien à Pierre Curie qu'à Rembrandt.

Par deux fois, durant le ^{xvii}^e siècle hollandais, la décoration d'un grand ensemble architectural fournit l'occasion de commandes exceptionnelles : à La Haye, le Palais du Bois, bâti en souvenir du prince Frédéric-Henri de Nassau, et à Amsterdam, le nouvel Hôtel de Ville. On s'adressa à des Flamands et à des Hollandais flamingants, ou à ceux qui penchaient vers l'académisme. Ces décorations picturales restent en dehors de tout ce qui constitue l'attrait de l'art hollandais. Il est frappant que les sommes dépensées n'aient en rien soutenu l'art national.

La richesse a été aveugle et im-



FIG. 5. — PIETER DE HOOCH. COUR INTÉRIEURE.
(Collection du comte de Strafford, Wrotham Park.)

puissante. L'Hôtel de Ville d'Amsterdam recueillit l'écho d'un humanisme sur le retour. Dans ce style sans vigueur, il y a beaucoup de Vitruve, mais rien de la sève d'un peuple victorieux. Les sculptures seules, profondément flamandes, appartiennent à l'esprit du siècle, mais leur rhétorique est aussi vide que leurs allégories sont froides.

Il est curieux aussi que l'histoire même du pays n'ait pu trouver asile dans cet énorme bâtiment. L'Hôtel de Ville d'Amsterdam, ce devait être le monument de l'indépendance nationale : nous nous attendons à la mise en scène des actions glorieuses qui avaient récemment réduit l'Espagne et rapproché les Indes. Rien de tout

cela. On choisit comme thème la révolte lointaine des Bataves contre les Romains, et quelques anecdotes illustrant les vertus des consuls romains, alternant avec des *Chutes d'Icare* et des *Retours d'Ulysse*. Faire preuve d'érudition, voilà la tâche pédantesque de tous ces marbres sculptés et de ces toiles peintes. Si jamais la prospérité, en Hollande, desserra les liens de sa bourse, ce fut pour cette chimère



Photo A.-C. Cooper.

FIG. 6. — PIETER DE HOOCH, ENTRETIEN MUSICAL. (Collection du duc de Wellington, à Londres.)

de l'humanisme, ce palais glacial où la tradition nationale n'a qu'une part minime.

Que de fois les commandes paraissent stériles dans notre pays ! Ces devoirs tracés, seuls des génies peuvent y jeter des lueurs de leur invention. Mais c'est l'exception. Que de médiocrités : décorations, pièces de cheminée, plafonds, l'on doit aux commandes ! Que les maîtres, même les petits, travaillent pour leur plaisir, ils ont quelque chance de faire un ouvrage d'une valeur durable, mais donnez à Van Goyen une très grande toile à remplir, il ne fera rien de joyeux, il exécutera la commande, et ce sera une respectable déception.

Quant au milieu spirituel de leur siècle, l'entourage de nos maîtres était tout

autrement composé que le nôtre. La publicité n'existait guère. Les peintres trouvaient dans les confréries de saint Luc un contrôle plutôt qu'une aide, et nullement un lieu de délassement pour l'esprit. Il n'y avait ni articles de journaux, ni expositions, ni grands critiques reconnus, ni même d'histoire de l'art. Mais était-ce là un bien grand mal ?

Notons un avantage certain : l'absence de reproductions mécaniques. Le besoin



FIG. 7. — W. VAN DE VELDE LE VIEUX. LA BATAILLE DES DUNES. (Amsterdam, Rijksmuseum.)

d'image qu'un peuple peut éprouver devait être satisfait exclusivement par les artistes. Aussi la majorité des peintres travaille pour les petits bourgeois. Des images humbles et modestes ornaient de simples intérieurs, les inventaires après décès en font foi. Évidemment les maîtres ont fait mieux que de plaire à leurs contemporains ; près de deux siècles d'exercice ininterrompu avaient créé pour la peinture une tradition qui la maintint à un certain niveau et lui conféra plus de force et plus de durée que la sculpture, dont les traditions des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles s'éteignirent presque entièrement.

Une tradition de quatre siècles, de la fin du moyen âge jusqu'à 1830, a soutenu ce que l'on appelle le portrait collectif, ces groupements de membres d'une société de bienfaisance, d'arquebusiers ou de médecins. Certaines règles y subsistent longtemps et s'imposent aux différents styles au cours des temps. C'est à ce désir de se faire portraiturer selon l'habitude que nous devons cette lignée d'hommes armés,

ces ensembles de régents, qui n'ont certainement pas été provoqués par la prospérité économique.

L'artiste, selon son individualité, tantôt se conforme, tantôt s'oppose aux lois ainsi établies. C'est au talent de se frayer une voie plus libre. Et voilà que de grandes œuvres naissent. Rappelons-nous la carrière de Cornelis Ketel, qui a ouvert de nou-



FIG. 8. — PAULUS VAN HILLEGAERT. LA BATAILLE DE NIEUWPORT. (Amsterdam, Rijksmuseum.)

velles perspectives en élargissant le sujet. Il fut le précurseur du génie de Rembrandt qui, tout en utilisant les traditions, les a rendues presque méconnaissables.

Dans une très large part des productions de l'art hollandais du ^{xvii}e siècle, l'individu intervient d'une façon décisive. La personnalité de l'auteur s'affirme par tous les moyens : coloris, éclairage, touche et choix du sujet. Les maîtres nous font part de leurs petites manies, de leurs grandes préférences, et par là chacun se distingue de son voisin.

Voici quelques exemples : une pléiade d'artistes s'est attachée à la mer et aux navires, mais chacun s'est placé à un point de vue différent. Willem van de Velde le jeune exécute des portraits de vaisseaux ; il étudie voiles et cordages, et il y ajoute, comme une perfection secondaire, les nuages ensoleillés et l'atmosphère marine. Jan van de Cappelle voit d'abord la mer comme un miroir d'eau enrichi de reflets

colorés. Il n'y fait circuler ses embarcations pittoresques que pour les faire traverser une flotte en repos dans une calme matinée. Bakhuyzen observe surtout le mouvement des vagues sous l'action du vent, ces longues coulées verdâtres et ces masses agitées qui font danser toute une escadre dans la tempête. Ruisdaël peint la rage de la mer du Nord pour exprimer sa mélancolie habituelle dans ses moments les plus sombres. Un ciel de plomb très bas, l'écume blanche et nerveuse, une tache d'ocre qui est une voile en détresse, composent l'harmonie en mineur qui lui est propre.

Le paysage hollandais montre la même diversité : le champ d'observation offre plus de variété encore et tout change selon la personnalité du peintre. Paul Potter conçoit la Hollande comme une suite de prairies très vertes et sa prose solide mesure l'étendue des polders comme un vaste pâturage qui nourrit un beau bétail. Devant Cuyp, la Hollande s'ouvre comme une Arcadie plantureuse, riche en journées saturées de soleil; les heures se prolongent dans l'enchantement d'une pastorale tranquille; un été continuel chauffe les groupes de bœufs et de vaches. Van Goyen aime les nuages coupés par le vent, les arbres vus dans l'atmosphère humide, les cabanes au bord d'un lac, et le profil de la cité lointaine entre le ciel très haut et la large rivière. La perspective aérienne est établie par des tons très sobres, des gris et des bruns nuancés à l'infini.

Les peintres de figures ont également contemplé, selon leur penchant personnel, les différentes classes du peuple hollandais. Il y a des spécialistes pour les soldats, les paysans, la haute et la basse bourgeoisie et le petit ouvrier. Chacun a voulu rendre ce qui convenait le mieux à son talent et à sa tournure d'esprit. Ici encore, il ont eu en commun ce fond de bien-être, cette euphorie, dont seulement quelques individualités plus âpres se détachent.

Une tranquillité plaisante, voilà le ton qui unit aussi les uns aux autres les peintres de figures. La grosse farce est extrêmement rare dans notre art du xvii^e siècle, même chez le comédien par excellence de la vie populaire, Jan Steen. Les dépôts des musées dissimulent très peu de tableaux que leur sujet ne permettrait pas d'exposer. En général, le plaisir est mesuré et souriant.

En résumé, des individus assez différents se sont installés chacun devant un coin de l'univers hollandais. Par les contrastes et les harmonies de leurs travaux, ils ont constitué ce que j'appellerai l'image hollandaise du xvii^e siècle. Cette multitude d'artistes n'a presque rien oublié de l'aspect temporel des choses de la Hollande. Quelques-uns, parmi les très grands, nous montrent le côté spirituel, le domaine de l'imagination : Rembrandt est ici le seul qu'il faille nommer.

L'individualité joue le même rôle prépondérant dans quelques rares branches de nos arts appliqués. Je fais allusion à la floraison exceptionnelle de notre céramique et de notre orfèvrerie à cette époque. Rien ne dépend plus directement de la personnalité que les travaux en argent ciselé de Lutma.

Quant à la faïence de Delft, je ne veux pas m'appesantir sur la diversité de la fabrication que présentent les différentes usines de cette petite ville. Chacune

d'entre elles a sa personnalité. En considérant cet art décoratif et populaire des carreaux de faïence, on peut dire que chaque carreau a quelque chose d'individuel. L'ouvrier dessine selon ses simples moyens; il se livre en toute naïveté; il se corrige, car les fautes ne le gênent pas. Comparez à ces productions d'une main-d'œuvre naïve les porcelaines chinoises, généralement impeccables, mais dont l'exécution est aussi parfaite qu'impersonnelle, et vous sentirez la différence.

Le grand nombre des artistes hollandais se conduit comme les faïenciers de Delft. Ils se trouvent en face d'un double problème : d'abord celui de la conduite à tenir en présence de la tradition, c'est-à-dire devant cet ensemble de forces créées par les habitudes et les préférences d'un milieu local et perpétué; ensuite, comment se comporter devant l'influence du siècle, devant les exemples que l'Europe propose continuellement ?

Pour Delft et sa faïence, la solution de ces problèmes a été très curieuse : l'histoire de cette fabrication ne fait qu'énumérer des influences européennes et asiatiques. Ce qui a sauvé les faïenciers, c'est leur technique personnelle et leur individualité si accusée. On a appelé, un beau jour, notre Vermeer de Delft : un faïencier de génie. C'est vrai, sous plus d'un aspect, et le grand critique Thoré, qui a donné cette définition, a dit une chose très profonde.

Lorsque par quelque mystère la génération spontanée des individualités cesse, quand les caractères se raréfient, il ne subsiste que la tradition modifiée par les courants européens. Nous revenons ainsi tout près de notre sujet et voici de nouveau le mystère. D'où vient ce talent si varié, répandu, comme le Saint Esprit, sur un si grand nombre ? Pourquoi cette sensibilité commune pour la couleur, l'atmosphère, le naturel et l'à-propos des gestes ? Aujourd'hui nous apprécions tous ces artistes dans leur développement tout entier, leurs hésitations du début, l'adaptation de leur caractère à l'art qu'ils exercent. D'où est venue, presque au même instant et à tant de gens, la sûreté d'un si grand talent ?

J'ai eu un jour entre les mains une feuille de papier du xvii^e siècle, ce beau papier vergé hollandais que nous connaissons, sur lequel dessinait Rembrandt. C'était une feuille qu'un notaire du xvii^e siècle avait égarée par négligence entre ses dossiers et qu'il avait rangée par hasard avec ses archives. On y voyait des devoirs d'enfant, des calculs de sous et de florins. Le jeune garçon fait des fautes, il se reprend, se fatigue et s'ennuie. Et voici qu'avec la même plume d'oie et la même encre, il commence à dessiner. Ce sont des têtes de chérubins ailées et souriantes, qui voltigent autour des additions. Ces esquisses sont si parfaites qu'aucun maître n'aurait pu les corriger. Un enfant qui a encore des difficultés avec l'arithmétique dessine pour se distraire mieux qu'aucun de nous. D'où lui vient ce talent ? Pas de réponse. Mais l'image de cet enfant évoque pour moi nos artistes du xvii^e siècle, ces grands enfants qui dessinaient merveilleusement, sans savoir calculer.



FIG. 1. — PEINTURE DE L'ÉGLISE D'ABBA ANTONIOS (Abyssinie). MUR EST.

LES PEINTURES DE L'ÉGLISE D'ABBA ANTONIOS (GONDAR, ABYSSINIE)



FIG. 2. — LE ROI SALOMON.
Miniature. Manuscrit éthiopien
de la bibliothèque de Vienne.

Depuis une vingtaine d'années, les recherches archéologiques nous ont permis de répondre à nombre de questions importantes pour l'histoire de l'art. Elles ont aussi élargi le cadre de ces études d'une façon inattendue, en soulevant d'autres questions plus nombreuses et plus complexes. Les investigations récentes de certains voyageurs savants et intrépides en des pays presque inconnus ont enrichi notre documentation et l'ont rendue beaucoup trop vaste pour être assimilée d'un jour à l'autre. Si nous osons parler ici de la peinture abyssine, nous abordons cette tâche avec la conviction d'apporter une pierre à une construction où tout reste encore à faire.

L'Abyssinie n'est pas un pays inaccessible; depuis assez longtemps le nombre des voyageurs qui l'ont visitée est devenu de plus en plus grand¹. Mais les difficultés provoquées par le climat, par la situation géographique, et surtout par l'hostilité des indigènes, ont rarement permis aux visiteurs d'approfondir leurs recherches. Aussi l'Abyssinie a gardé en grande partie son mystère et le gardera probablement encore longtemps. Si nous pouvons aujourd'hui résoudre certaines des énigmes qu'elle nous propose, nous le devons surtout à M. Marcel Griaule et à ses courageux collaborateurs, qui ont couronné leur voyage ethnologique à travers l'Afrique — de Dakar à Djibouti² — par un séjour prolongé dans les provinces du Nord de l'Éthiopie³.

dont un des centres les plus importants et les plus intéressants est la ville de Gondar ⁴. Nous voudrions traiter ici de certaines peintures trouvées par M. Griaule dans une petite église de cette région ⁵, Abba Antonios, dont la construction date du commencement du XVIII^e siècle ⁶. Ces peintures sont aujourd'hui exposées en grande partie à Paris, au Musée d'Ethnographie du Trocadéro, à côté d'autres documents rapportés par la Mission Dakar-Djibouti. Comparées à tout ce qu'on connaît jusqu'à présent de la peinture abyssine ⁷, et même à d'autres peintures rapportées par M. Griaule ⁸, les compositions du sanctuaire d'Abba Antonios n'ont pas de rivales pour la variété

des sujets représentés, la richesse des détails et, *last but not least*, la beauté de leurs couleurs : elles sont dignes d'une étude approfondie ⁹. Nous aurons à les rapprocher des peintures coptes, byzantines et arméniennes ¹⁰, et à les comparer avec les miniatures contemporaines persanes et indiennes ¹¹. D'autre part, on y relève une certaine in-



FIG. 3. — PEINTURE D'ABBA ANTONIOS. MUR NORD.
HÉRODE ASSISTANT AU MARTYRE DE SAINT JEAN BAPTISTE.

fluence européenne, dont on retrouve à Abba Antonios des traces, d'ailleurs moins apparentes que dans la plupart des autres peintures abyssines ¹².

Ce qui frappe d'abord, c'est que toutes les compositions d'Abba Antonios sont peintes sur toile marouflée, procédé inconnu dans la vallée du Nil et assez rare ailleurs ¹³. Elles couvraient les quatre parois d'un sanctuaire cubique surmonté d'un cylindre également revêtu de peintures. Ce sanctuaire forme le centre de la petite église construite, selon l'habitude abyssine, sur un plan circulaire ¹⁴, et ses fonctions — suivant le rite de la messe — correspondent à celles des iconostases des églises orthodoxes. Trois portes (ouest, nord, sud) en permettent l'accès au clergé; le mur de l'est est percé d'une petite fenêtre qui donne un minimum de clarté à l'intérieur. Les fidèles pouvaient ainsi admirer les représentations les plus diverses : sur le cylindre, Dieu le Père et les vingt-quatre prêtres du ciel ¹⁵; sur la paroi ouest, la Crucifixion ¹⁶, une Madone géante assise sur un trône avec l'Enfant dans ses

bras, entourée de saints et d'anges, un saint Georges et Abba Antonios lui-même, le patron de l'église; sur la paroi nord, cinq saints cavaliers et quelques scènes de martyres, dont les plus intéressantes sont celles de saint Jean-Baptiste et de saint Stephanos¹⁷; sur la paroi sud, des scènes de la vie de la Vierge, la Vierge et la sage-femme, la Nativité¹⁸, l'Adoration, des Pères de l'Église¹⁹ et le Jugement dernier. Nous n'avons signalé ici que les principaux sujets.

Nous attirerons surtout l'attention, dans la présente étude, sur les quatre rois de la paroi est. Leur présence dans l'ensemble des compositions est particulièrement intéressante du point de vue iconographique, et certains détails nous permettront d'éclaircir quelques questions concernant l'évolution de la peinture abyssine (fig. 1).

La partie de ce mur destinée à être couverte de peintures mesure près de 20 mètres carrés. Au moment où M. Griaule a visité l'église, un cinquième de la paroi était dépourvu de toute ornementation. Le reste, par contre, est merveilleusement conservé.

Cette paroi, comme les autres, est divisée en différents registres, dont le plus important est celui du haut qui s'étend au-dessus de l'horizontale marquée par le linteau de la fenêtre centrale, et qui mesure 1 m. 37 en hauteur²⁰. C'est là que sont figurés les quatre rois assis l'un à côté de l'autre, accompagnés de serviteurs et d'autres personnages accroupis.

Immédiatement au-dessous — à droite et à gauche de la fenêtre — se trouve une rangée de quinze prophètes accroupis, tous dans une attitude identique, différenciés seulement par les couleurs de leurs vêtements et par la présence ou l'absence de la barbe. Ce registre est contigu à un troisième, qui s'étend seulement du côté gauche de la fenêtre et contient cinq saints abyssins juxtaposés. A droite, au-dessous des prophètes, on voit une seule composition : Suzanne saisie par les soldats²¹.

Des inscriptions nous permettent d'identifier²², du moins en partie, ces rois et ces prophètes. Le premier roi de gauche est David le psalmiste, comme l'indique une lyre posée sur ses genoux; l'inscription est presque complètement effacée, et illisible. Son voisin est Salomon, dont le nom est inscrit au-dessus de lui. Nous apprenons, également par les inscriptions, que le troisième roi (fig. 5) s'appelle Hezqiyas et le quatrième Iyosyas.

La notoriété des deux premiers rois rend toute explication superflue; ce n'est pas le cas des deux autres. Il est évident que nous sommes en présence de deux noms déformés et il n'est pas téméraire d'assimiler Hezqiyas à Hezekiah et Iyosyas à Josiah. Il s'agit donc de deux autres rois bibliques.

Ces deux noms sont ceux de deux rois de Judée²³. C'est sous le règne du premier d'entre eux que le prophète Isaïah²⁴ lança ses prophéties. Une inscription bien lisible nous permet d'identifier l'un des deux personnages accroupis entre Hezekiah et Josiah avec ce célèbre prophète. C'est malheureusement le seul cas où nous soyons en mesure de déchiffrer le nom entier; les autres sont effacés ou ont complètement disparu sous l'influence du temps et de la pluie²⁵. Les autres personnages nimbés

représentent-ils d'autres prophètes ? L'exemple d'Isaiah nous permet de croire qu'il s'agit du moins de personnages qui ont joué un rôle aussi important que leurs voisins sur la paroi est d'Abba Antonios. En effet, au-dessus de la fenêtre qui divise en deux parties la rangée de prophètes, à côté du roi Salomon, l'un des personnages accroupis est désigné par un nom qui devait se terminer par ...tan, Nathan peut-être, celui qui oignit l'auteur du *Cantique des Cantiques* ²⁵.

Isaiah est aussi introduit dans la zone supérieure, que nous pouvons appeler à juste titre la zone des rois, par la présence du roi Ezekiah. La zone inférieure est réservée aux prophètes, ainsi que l'attestent des noms inscrits auprès de chacun de ces personnages nimbés. Leur identification est cette fois plus facile, dans certains cas quelques lettres encore lisibles permettent de compléter le nom. En partant de la gauche, nous rencontrons les prophètes suivants :

Inscription	Reconstitution	Transcription	Rois contemporains	
			Judée	Israël
1) hosia		Hosea ²⁶		
2) amos		Amos	Uzziah ²⁷	Jeroboam II
3) mikaas		Micah Micaiah Michaiah ²⁸	Hezekiah	
4) a/iel ²⁹		Obadiah ³⁰		
5) abdayo		Jonah ³¹	Amaziah	Jeroboam II
6) yonas		Nahum		
7) nahum		Habakkuk	Jehoiakim ³²	
8) ənbaqom		Zephaniah ³³	Josiah	
9) sofonyas		Haggai ³⁴		
10) hagiə		Zecharias		
11) /ka/yas	(za)ka(r)yas	Malachi		
12) milkiyas				
13) nayo ³⁵		Jeremiah	Josiah Jehoahaz Jehoiakim Jehoiachin Zedekiah ³⁶	
14) yermias			Zedekiah	
15) həzqiel		Ezekiel		

On distingue habituellement quatre grands et douze petits prophètes, qu'on cite dans l'ordre suivant ³⁷ :

Prophète	Emplacement	Prophète	Emplacement
Isaiah	Zone des rois	Obadiah	(5)
Jeremiah	(14)	Jonah	(6)
Ezekiel	(15)	Micah	(3)
Daniel ³⁸	?	Nahum	(7)
		Habakkuk	(8)
		Zephaniah	(9)
Hosea	(1)	Haggai	(10)
Joel	?	Zecharias	(11)
Amos	(2)	Malachi	(12)

Il nous reste donc à identifier les deux prophètes qui portent ces noms mystérieux : *a iel* et *nayo*. Nous avons le choix entre Daniel et Joel : mais ne serait-il pas trop arbitraire de vouloir reconnaître dans *a iel* un *Daniel* déformé ou en partie illisible ?

Nous sommes donc en présence de quatre rois descendant de Jessé, aïeul de Jésus, et par conséquent d'une sorte d'arbre généalogique abrégé du Seigneur, complété par les figures des prophètes qui ont prédit l'arrivée du Messie. A l'exception des cinq saints abyssins, les peintures de la paroi est d'Abba Antonios sont donc entièrement composées d'éléments de l'Ancien Testament³⁹, contrastant ainsi avec la paroi opposée dédiée au Christ (Crucifixion), à la Vierge (avec l'Enfant) et aux différents saints (Abba Antonios, saint Georges, etc.). N'y a-t-il pas là un programme réfléchi semblable à celui qui a déterminé les artistes, au courant du XII^e siècle, à juxtaposer aux personnages et aux scènes de l'Ancien Testament ceux et celles du Nouveau Testament auxquels les rattachent soit une certaine analogie, soit les prophéties⁴⁰ ? Ne voyons-nous pas, par exemple, au-dessus des trois portes de Notre-Dame de Paris, respectivement consacrées à la vie du Christ, à la vie de la Vierge et à celle de sainte Anne, une galerie ornée des statues de vingt-huit rois de Judée ? Les seize prophètes entourant le Christ bénissant n'apparaissent-ils pas déjà dans les dômes des églises byzantines, à Daphni et Hosios Lucas⁴², par exemple ?

Il semble que la représentation des rois bibliques ait été assez rare dans la peinture murale en Abyssinie⁴³. Mais en de nombreux manuscrits illustrés, surtout des psautiers, on rencontre au moins David et Salomon⁴⁴, le premier toujours désigné par sa lyre, l'autre sans symbole particulier, caractérisé surtout par son voisinage avec David. Les peintres abyssins suivent ici une tradition fort ancienne qui s'est manifestée également dans la peinture byzantine, comme elle va persister dans la peinture du reste du monde chrétien⁴⁵.

Mais les Abyssins avaient un intérêt particulier à représenter Salomon, car les rois qui ont régné pendant tout le moyen âge dans la plus grande partie de l'Abyssinie, qui y règnent encore aujourd'hui, descendent de ce légendaire Ménélik I^{er}, fils de la reine de Saba, fruit d'une union éphémère entre celle-ci et le roi Salomon⁴⁶. Un document assez récent, rapporté par les frères d'Abbadie, reflète d'une façon assez nette cette généalogie légendaire⁴⁷. Réunies dans un album, des peintures assez grossières montrent successivement David avec sa lyre, Salomon désigné par une inscription, Hezekiah et ensuite toute une série de rois abyssins appartenant à la dynastie salomonienne⁴⁸.

Si nous comparons les quatre rois, nous verrons qu'ils se distinguent par de multiples détails de leurs attitudes et de leurs costumes, mais fort peu par l'expression de leur visage. Il ne s'agit pas ici d'une invention originale du peintre, car la maîtrise avec laquelle il a peint ces yeux trop grands, ce nez allongé, cette petite bouche qui disparaît dans la masse compacte de la barbe, témoigne d'une longue expérience,

beaucoup trop longue d'ailleurs pour avoir été acquise par un seul homme, voire par une seule génération d'artistes. Notre impression subsiste quand nous comparons les autres détails, même ceux qui ne permettent pas de reconnaître l'évolution séculaire d'un schéma, par exemple ces pèlerines qui forment une partie essentielle du costume du roi Salomon et du roi Josiah.

Les quatre rois apparaissent figés d'une façon presque identique sur une sorte de trône qui ressemble étrangement aux fauteuils européens, et particulièrement portugais, à la mode vers 1650. Ils se tournent vers la droite, de façon que leurs têtes et leurs corps se présentent de trois quarts. Les pieds, par contre, qui dépassent le bord de la longue robe sont vus de côté. C'est par le geste de leurs bras que le peintre a cherché à les différencier. David joue de la lyre; l'artiste n'avait qu'à s'inspirer de nombreuses miniatures ornant des psautiers et représentant toujours l'auguste chanteur dans cette attitude⁵⁰. Hezekiah, dépourvu de tout attribut particulier — ses voisins de droite et de gauche ne sont eux non plus identifiables que grâce aux inscriptions⁵¹, — tient de ses deux mains son mouchoir à hauteur de sa poitrine, l'avant-bras droit parallèle au bras du fauteuil.

Salomon tient son mouchoir de la main gauche seulement; sa main droite s'appuie sur le bras de la chaise. On aimerait à croire que le peintre d'Abba Antonios désirait — tout en acceptant la donnée des rois assis — imprégner ces figures si raides d'une certaine vie. Mais un regard sur Josiah suffit pour constater qu'il ne visait pas si loin; il se contente de représenter ce roi d'une façon identique à Salomon, sans rien changer au costume ni à l'attitude. Donc il ne s'est nullement inspiré de la nature; il applique simplement à son sujet certains détails qui ont d'ailleurs déjà subi une certaine stylisation. Comment attendre d'un artiste abyssin qu'il s'inspire de la nature ! « ... Il ne regarde jamais autour de lui pour rendre les détails d'un objet ou l'allure d'un être. Il lui semblerait absurde, par exemple, lorsqu'il peint une scène historique récente, de faire poser près du mur qu'il décore le personnage qu'il veut représenter, et dont pour plus de sûreté le nom sera écrit sur la toile. C'est dans sa mémoire qu'il cherchera la ressemblance, et il l'obtiendra assez souvent; c'est dans sa mémoire qu'il construira l'objet, pour le projeter dans la scène qui l'occupe, comme s'il voulait dégager sa peinture de toute préoccupation matérielle,



FIG. 4. — PEINTURES D'ABBA ANTONIOS. MUR NORD.
HÉRODE ASSISTANT AU MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE.

de toute souillure⁵². » Telle est la conclusion de M. Griaule, résultat d'indications très précises données par des informateurs contemporains, et c'est bien cet esprit qui a guidé la main de notre peintre de Gondar.

Cette représentation d'un roi assis sur un trône en forme de fauteuil ne s'applique pas seulement aux rois bibliques. A Abba Antonios même, deux compositions nous montrent le roi Hérode assistant aux martyres de deux saints, saint Jean-Baptiste (fig. 3) et Saint Stephanos (saint Étienne) (fig. 4) (mur nord du sanctuaire). Son geste le distingue de nos quatre rois de la paroi est : il tend l'index et le majeur vers les malfaiteurs, en signal de commandement⁵³.

Le document le plus curieux que nous livrent des manuscrits abyssins est assurément une miniature du roi Salomon qu'on trouve dans le manuscrit éthiopien 25 de la Bibliothèque nationale de Vienne (fig. 2). Elle ressemble beaucoup à celle d'Abba Antonios. Le manuscrit qui la renferme contient, selon les indications de M. Rhodokanakis⁵⁴, l'inventaire des livres et celui des objets appartenant à un couvent qui porte aussi le nom d'Abba Antonios (*sic* !). Le roi est assis sur un fauteuil, tourné vers la droite ; il tient son mouchoir dans la main droite cette fois, et appuie la main gauche sur le pommeau de son épée. Cette miniature vient en tête d'une série de peintures qui représentent les sujets les plus hétéroclites. Elle n'appartient donc pas à un cycle déterminé. Sommes-nous là en présence d'une œuvre dont l'auteur a été inspiré par les peintures de l'église de Gondar ? D'autres témoignages attestent-ils des rapports entre la peinture murale d'Abba Antonios et les enluminures des manuscrits ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de passer en revue les détails caractéristiques de la figuration de nos quatre rois de l'Ancien Testament.

LES ATTRIBUTS DE LA ROYAUTE : a) La couronne. — Cet attribut affecte une forme qui tient à la fois de la couronne proprement dite et de la tiare. Elle se compose en principe de trois parties assez distinctes : l'élément inférieur semble être la superposition de trois cylindres de différentes grandeurs ; cette sorte de chapeau haut de forme est surmontée d'un dôme surélevé ; des deux côtés, un ornement composite forme deux ailes, dont les pointes dépassent les bords du chapeau. Ces couvre-chefs sont à peu près identiques pour chacun de nos quatre rois. Ils diffèrent par la richesse ornementale plus ou moins grande des ailes, mais l'ornement primitif est toujours le même ; il se compose de spirales juxtaposées et de lignes légèrement courbées.

Nous rencontrons cette couronne dans d'autres peintures abyssines, mais simplifiée. A Abba Antonios même, le roi Hérode apparaît dans deux compositions — le martyre de saint Jean-Baptiste et le martyre de saint Stephanos (fig. 3 et 4) — coiffé d'une tiare de ce genre ; dans l'un de ces deux cas (S. Stephanos) le cylindre inférieur devait avoir les bords relevés. Le fameux Salomon du manuscrit de la Bibliothèque nationale de Vienne (fig. 2) porte également une couronne à deux ailes, enrichie de deux rangs de triangles, dont les pointes sont munies de petits cercles (pierres précieuses ?) et surtout d'une croix grecque ornée (*sic* !). Ni les princes de l'Église orthodoxe, ni les rois des pays proches ou lointains, d'une basse époque

ou contemporains du peintre d'Abba Antonios, ne semblent avoir porté de couronnes ainsi faites. Est-ce là une invention purement abyssine ? Les apparences nous porteraient à le croire. Faute de preuve, nous remarquerons seulement que les ras et les évêques se parent encore aujourd'hui de couronnes dont la caractéristique principale est la superposition de cercles métalliques de dimensions égales⁵⁵. Tous les documents connus, relatifs à cette forme de couronne, datent d'une époque assez récente (xviii^e siècle). Dans un manuscrit plus ancien (Bibl. Nat., Paris, fond d'Abbadie, n° 105), datant du règne de Ba'eda Marjam (1468-1478), les rois David et Salomon sont parés de couronnes qui ne sont que des entrelacs appliqués aux têtes de ces deux personnages, ornements parents de ceux qui ornent les en-têtes des pages⁵⁷. Si nous remontons à une époque encore plus lointaine, celle des rois aksumites, les documents numismatiques seuls nous renseignent sur la couronne éthiopienne : elle se composait d'un cercle richement ornementé, surmonté d'un rang de pointes probablement enrichies de pierres précieuses⁵⁸. La couronne que nous montrent les peintures d'Abba Antonios et d'autres est donc une invention assez récente, inspirée peut-être de coiffures fantaisistes importées de pays lointains.

b) Le parasol. — Un autre attribut de la royauté est le parasol porté par un des serviteurs derrière le roi. D'origine orientale⁵⁹, ce symbole de puissance est aujourd'hui répandu à travers toute l'Afrique, ou peu s'en faut. En Abyssinie il est tombé dans le domaine public. Les ras et les autorités ecclésiastiques se font suivre de parasols richement décorés. Cet usage se révèle déjà dans des miniatures plus anciennes que les compositions de Gondar, par exemple dans le manuscrit du xv^e siècle du fond d'Abbadie (n° 105) de la Bibliothèque Nationale. Le roi Salomon du manuscrit de Vienne est également accompagné d'un porteparasol.

c) Le trône. — L'aspect un peu étrange, ou même grotesque, des peintures de la paroi ouest d'Abba Antonios en particulier, est dû à ce que les rois légendaires sont assis dans des fauteuils d'une forme si peu africaine ou orientale. Les peintres se sont-ils inspirés d'autres peintures, coptes, byzantines, voire européennes, ou bien ont-ils vu de leurs yeux le meuble lui-même ? Il n'est guère douteux qu'ils en aient trouvé le modèle dans la réalité, car ni la peinture de la vallée du Nil ou d'autres foyers artistiques du monde orthodoxe, ni la peinture européenne n'en offrent l'exemple. Des sièges d'une forme semblable sont représentés sur des miniatures mogholes à la fin du xvii^e siècle, alors que l'Europe avait déjà pu exercer une grande influence sur la vie matérielle à la cour des Grands Moghols. Un de ces nombreux documents⁶⁰ est particulièrement intéressant parce qu'il nous montre le Grand Seigneur, Sa'd Allah Khan, entouré d'officiers et d'autres dignitaires de la cour. Au premier plan nous voyons deux hommes en costumes européens et peut-être est-ce en leur honneur que le vizir est assis dans un fauteuil du style de leur pays. D'un travail plus fin que ceux qu'on voit sur les peintures abyssines, ce fauteuil pourrait être considéré comme l'œuvre d'un de ces nombreux artisans européens, le plus souvent d'origine portugaise

qui, depuis environ un siècle, étaient au service des empereurs moghols, tous fort curieux de nouveautés⁶¹.

Le fauteuil européen devait être connu en Éthiopie au moment où l'on décora l'église d'Abba Antonios et même bien auparavant, les visiteurs européens n'étant pas rares dans le pays. Les Portugais surtout y jouèrent un rôle important au cours du xvii^e siècle et nombreuses sont les traces qui rappellent encore aujourd'hui leur présence.

d) Les armes. — Avant de nous occuper des armes mêmes, attributs royaux d'ordre secondaire, notons que chaque roi est accompagné de deux serviteurs, dont l'un porte le parasol et l'autre les armes et le chasse-mouches. Ce détail du cérémonial était marqué surtout chez les souverains de l'Inde du xvi^e au xviii^e siècle, ces Grands Moghols dont nous venons de parler⁶². Chaque objet était porté par un serviteur spécial : ainsi nous voyons fréquemment sur les miniatures, à côté du chasse-mouches, un porteur d'épée, un porteur d'arc et un porteur de carquois⁶³. Ce que les peintres de la cour d'Akbar ou de Jahangir ont su représenter avec beaucoup de vie, l'artiste d'Abba Antonios le figure avec raideur, on peut dire avec maladresse. Quant aux porteurs d'armes, ils forment un contraste pénible avec les prophètes accroupis, dessinés avec beaucoup d'habileté et d'élégance. Les pieds, démesurément grands, semblent séparés du corps, et l'on se demande si le peintre n'a pas pris pour une partie du costume ce qui était un tapis sur la composition dont il s'inspirait ; ainsi égaré, il aurait ajouté ces pieds géants, de crainte qu'on ne lui pardonnât point de les supprimer.

Comment ces personnages furent-ils primitivement conçus ? Une composition de la paroi ouest nous fournit la réponse ; nous y voyons également un porteur d'armes accompagnant saint Georges (fig. 6), habillé d'une veste assez longue et d'une culotte courte ; les dimensions du buste sont celles de nos quatre serviteurs de la paroi opposée. Mais le porteur d'armes de saint Georges n'est point vêtu de cette « jupe » carrée ; les jambes sont donc entièrement visibles et en harmonie avec le reste du corps.

Qu'il nous soit permis de poser dès maintenant quelques questions qui trouveront ailleurs une solution : les peintures d'Abba Antonios de 1714 furent-elles exécutées d'après la décoration d'une église antérieure ou d'après des miniatures ? Le peintre de la paroi des rois serait-il l'auteur, si parfait, de *Dieu le Père*, du *Païe de Grâce* et des *Prêtres du Ciel* ornant le cylindre qui surmonte le sanctuaire, ou celui qui a conçu avec non moins d'habileté les grandes compositions des autres parois, surtout celles de l'ouest et du nord ? Ces serviteurs ne seraient-ils pas plutôt l'œuvre de quelque apprenti du maître qui a exécuté les figures principales, voire celles des rois⁶⁴ ?

On relève ici la présence d'une arme qu'on chercherait aujourd'hui vainement chez les Amharas : la massue à long manche et à tête globulaire, forme primitive de cette arme défensive qu'on rencontre dans tous les pays musulmans, et notamment en Égypte au temps des mamelouks. Il est possible qu'elle ait été introduite d'Égypte en Éthiopie. Peut-être ces massues ne sont-elles que des ornements qui remplacent les sceptres.

Les épées à lame droite, forme très peu courante dans l'armement abyssin, s'apparentent aux épées arabes d'une très haute époque. Les pommeaux montrent d'ailleurs les formes les plus variées et il faudrait chercher d'où les Abyssins les ont empruntées.

e) Le costume. — Salomon et Josiah, qui sont figurés d'une façon presque identique, se distinguent des autres rois par une pèlerine dont le col très raide dégage le cou en formant un triangle et dont la partie inférieure est découpée en languettes : c'est le *lambd*, réservé aux rois, aux chefs et à ceux qui, par leurs hauts faits, on mérité cette distinction honorifique. Le *lambd* d'un ras se distingue de celui d'un simple officier par la richesse de la broderie et de l'ornement⁶⁵. Les pèlerines en général munies de sept languettes remplacent la peau de lion qui distinguait autrefois tous ceux qui étaient haut placés par leur naissance ou par leurs mérites : la languette qui tombe sur le dos — on ne la voit pas sur nos peintures — représente la queue de l'animal, deux autres de chaque côté correspondent aux quatre pattes et les deux languettes placées au-dessous du fermoir figurent la tête coupée en deux. La dépouille de lion fut remplacée par ce vêtement de velours lorsque ces animaux devinrent rares en Éthiopie.

Si les vêtements de Salomon et de Josiah reflètent la mode abyssine du commencement du XVIII^e siècle, on peut douter, par contre, que l'artiste ait suivi la réalité en parant le roi David d'une robe fermée sur le devant par des boutons, ornée d'un petit col blanc, et d'un long manteau richement brodé, dont l'encolure enserre le cou avec moins de raideur que celle du *lambd*. Sous sa robe, ce roi en porte une autre, dont seules les longues manches bleues sont visibles. Le roi Ezekiah est vêtu aussi d'une robe de ce genre qu'il porte en dessous d'une autre — rouge cette fois — aux manches courtes, dont le col montre la même forme triangulaire que les pèlerines de Salomon et de Josiah. Au lieu du manteau, une étoffe brodée revêt le troisième roi : un pan tombe en nombreux plis dans le dos; l'autre, plissé également, passe sur l'avant-bras et longe la jambe jusqu'au pied.



FIG. 5. — PEINTURES D'ABBA ANTONIOS. LE ROI HEZQIYAS.

Ces costumes ne sont point particuliers aux rois historiques ou légendaires; nous rencontrons dans les peintures de Gondar les personnages les plus divers habillés de cette façon. Dieu le Père lui-même porte une robe dont le haut est orné d'un col blanc ainsi que le Christ du *Païte de Grâce*⁶⁶ et celui du *Jugement dernier*. On les retrouve aussi dans les miniatures d'un manuscrit de la collection de lady Meux : *Les miracles de la Vierge Marie*, qui sont d'un style apparenté à celui des compositions d'Abba Antonios⁶⁷.

Quelques détails peuvent nous convaincre que le peintre de nos quatre rois ne s'est pas entièrement éloigné de la réalité quand il représentait, par exemple, le roi David : cette robe à brandebourgs ressemble à celles que portaient les Turcs du temps de Souleiman le Magnifique; ces manteaux aux manches courtes, qui laissent voir celles de la robe de dessous, rappellent la mode orientale, telle que nous la montrent de nombreuses miniatures mésopotamiennes et persanes⁶⁸.

Au cours de notre analyse du décor de la paroi est du sanctuaire d'Abba Antonios, nous avons relevé en assez grand nombre des éléments d'apparence purement orientale. L'influence de l'Orient s'est exercée en Abyssinie, à partir d'un certain moment, par deux voies différentes : à travers la mer Rouge (Arabie) et par la vallée du Nil (Égypte, Palestine, Syrie, etc.). Ces rapports avec le monde oriental, surtout avec le monde musulman, ne furent pas toujours pacifiques, car les Arabes s'efforcèrent de bonne heure d'introduire la foi du Prophète dans ce pays chrétien de l'autre côté de la mer Rouge. D'autre part, une dynastie abyssine gouverna pendant un certain temps — soixante-douze ans — une grande partie de l'Arabie⁷⁰. Nous ne saurions retracer ici les guerres que se livrèrent les Abyssins et leurs voisins; nous mentionnerons seulement les nombreuses incursions musulmanes survenues du côté du Nil⁷¹.

Mais en dehors de ces rencontres quelque peu brutales, les Abyssins ont constamment reçu la visite des Orientaux, musulmans le plus souvent, paisibles commerçants venus des pays les plus divers, et parfois des ambassadeurs du sultan du Caire. Nous ne serons pas surpris d'apprendre que le roi Yeshaq (1411-1429), par exemple, confia l'instruction de son armée à deux mamelouks⁷². Il est possible que la massue dont nous avons parlé ait été introduite en Éthiopie en cette occasion. Le peintre d'Abba Antonios n'a-t-il pas connu *de visu* ces robes à brandebourgs, si chères aux Turcs, et qui ont influencé la mode d'un grand nombre de peuples⁷³? Il a pu voir souvent des étrangers accroupis à la manière orientale : c'est l'attitude qu'il donne à ses prophètes, à ses évangélistes, au Christ et à Dieu le Père lui-même.

Mais nous savons que le peintre abyssin n'aime guère s'inspirer directement de la nature et qu'il préfère puiser dans ses souvenirs. Rien dans les peintures d'Abba Antonios ne nous permet de prouver le contraire, même pas cette figuration du jeu de ganna qui se trouve au-dessous de la *Nativité*, scène qui, pour refléter la vie des Abyssins, n'est pourtant pas plus vivante que le reste⁷⁴. Tout est conventionnel et semble tracé d'après des règles traditionnelles. Cette impression s'affirme quand nous comparons nos peintures avec les miniatures du manuscrit de lady Meux, *Les Miracles*

de la Vierge Marie. Nous y trouvons les mêmes visages allongés, les mêmes attitudes un peu raides, les mêmes chaises européennes et surtout la même absence de toute perspective, les personnages semblant découpés et collés sur un fond sans profondeur ⁷⁵.

Ces particularités ne sont d'ailleurs pas les seules qui nous permettront de rapprocher ces miniatures des *Miracles de la Vierge* des compositions d'Abba Antonios; nous sommes en présence de deux produits de la même école. E.-A. Wallis Budge date le manuscrit de la collection Meux du ^{xv}^e siècle : un nom inscrit à l'intérieur du livre, et qui doit indiquer un de ses propriétaires, lui laisse le choix entre trois rois de la dynastie salomonienne porteurs du nom de David. M. Budge s'est décidé pour le deuxième, qui régna entre 1508 et 1540. Comme ce nom de David remplace visiblement un autre nom gratté, peut-être le nom de celui qui a commandé ce manuscrit, il en déduit que les miniatures des *Miracles* sont l'œuvre d'un peintre des dernières années du ^{xv}^e siècle ⁷⁶.

Or, un autre manuscrit, à la Bibliothèque Nationale, n° 105 du Fond d'Abbadie, qui date du règne de Baeda Marjam (1468-1478), nous montre que la peinture abyssine se trouvait, à l'époque où Budge croit pouvoir faire remonter le manuscrit Meux, à un niveau bien différent. Les figures plates et découpées en petits champs sont fort décoratives; elles sont de la même veine que les ornements formant en-têtes.

Les peintures d'Abba Antonios peuvent être considérées comme une création du commencement du ^{xviii}^e siècle, car c'est à cette époque (1714, d'après Bruce ⁷⁷), que l'église fut bâtie ou reconstruite. N'aurait-il pas plus prudent de rapprocher les miniatures des *Miracles* de ces peintures? Notons qu'un troisième roi du nom de David monta sur le trône en 1716. C'est peut-être lui qui a remplacé le nom d'un de ses prédécesseurs par le sien ⁷⁹. Il paraît tout indiqué d'attribuer ces miniatures à une école de la seconde moitié du ^{xvii}^e siècle, d'autant plus qu'un autre manuscrit, orné de miniatures du même style (Or. 510 du British Museum), est daté de la trente-quatrième année du règne de Fasiladas, c'est-à-dire de 1667 ⁸⁰.

En résumé, les peintres de la paroi est du sanctuaire d'Abba Antonios sont la manifestation monumentale d'une école de peintres, enlumineurs surtout, qui florissait en Abyssinie dans la seconde moitié du ^{xvii}^e siècle et au commencement du ^{xviii}^e. Sans renoncer à des règles de composition qui semblent empruntées à l'art oriental, sans abandonner une tradition fort ancienne, le peintre a su y introduire avec maîtrise des éléments où se reflète la vie contemporaine.



FIG. 6. — GONDAR, ÉGLISE D'ABBA ANTONIOS.
MUR OUEST. PORTEUR ACCOMPAGNANT
S. GEORGES.

Wilhelm STAUDE.

NOTES

1. Les noms les plus connus sont ceux de Bruce, Salt, d'Abbadie, Littmann.
2. Marcel Griaule, *Mission Dakar-Djibouti, Rapport général*, dans le *Journal de la Société des Africanistes*, Paris, 1932, tome II, fasc. 2, p. 229; tome II, fasc. 1, p. 113. Paul Rivet et Georges-Henri Rivière, *La Mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti*, dans *Minotaure*, Paris, 1933, n° 2 (numéro spécial), p. 3 sq.
3. M. Griaule a eu l'occasion d'étudier le Godjam lors de sa première mission, en 1928-1929. Voir *En Abyssinie*, dans *La Géographie*, Paris, novembre-décembre 1930.
4. Au nord du lac Tana, en Éthiopie septentrionale.
5. A 5 kilomètres de Gondar.
6. La ville de Gondar même ne remonterait, d'après A. Kammerer, qu'au xvii^e siècle. Voyez A. Kammerer, *La Mer Rouge, l'Abyssinie et l'Arabie depuis l'antiquité*, Le Caire, 1929, tome I, p. 236. L'église fut construite en 1714. Voyez Bruce, *Voyage aux sources du Nil*, tome II, p. 621, de l'édition in-4°.
7. La peinture abyssine a été peu étudiée. Les documents publiés sont pourtant assez nombreux pour permettre une étude comparative. Voyez Theodor von Lüpke, *Deutsche Aksumexpedition*, vol. III, Berlin, 1913, p. 40 sq, et fig. 145, 150, 164, 165, 226; pl. III, et les ouvrages de C. Conti, Rossini et de Cerulli.
8. Outre un grand nombre de diptyques et d'autres peintures mobiles, M. Griaule a rapporté quelques peintures sur toile marouflée d'une autre église de Gondar : Qaha Yasus (Musée d'Ethnographie du Trocadéro (M. E. T.), n° 31-74-3595 : *Jésus au Jardin des Oliviers*; n° 31-74-3596 : *Le Païe de Grâce*).
9. W. Staude, *Les Peintures murales du sanctuaire de l'église d'Abba Antonios (Gondar, Abyssinie)*, (en préparation).
10. W. Staude, *Le mauvais œil dans la peinture chrétienne d'Abyssinie*, dans le *Journal asiatique*, Paris, 1935.
11. Voy. p. 101 et 102.
12. Seule une étude intégrale pourra prouver l'influence européenne, surtout italienne (comp. les Vierges gothiques de la paroi est et sud).
13. On peut dire que toutes les peintures murales d'Abyssinie sont peintes sur toile, la technique de la fresque étant restée inconnue.
14. M. Griaule, *Peintures abyssines*, dans *Minotaure*, Paris, 1933, n° 2, p. 88. Comp. Theodor von Lüpke, *Deutsche Aksumexpedition*, vol. III, Berlin, 1913, p. 47 sq.
15. M. Griaule, *Peintures abyssines*, loc. cit., p. 88.
16. Au dépôt du Musée ethnographique du Trocadéro.
17. M. Griaule, *Peintures abyssines*, loc. cit., p. 87 et en face p. 8.
18. M. Griaule, op. cit., p. 83.
19. M. Griaule, op. cit., p. 83.
20. Les linteaux de la fenêtre et des portes sont d'ailleurs les seules parties architecturales qui aient motivé la division en registres.
21. M. Griaule, *Peinture abyssine*, p. 85.
22. Cette identification nous a été possible grâce au précieux concours de M. Griaule.
23. II, Rois, 18-20; II, Rois 22-23, 29.
24. Isaiah, 37, 6; 38, 5; 38, 3.
25. M. Griaule, *Peintures abyssines*, *Minotaure*, 1933, n° 2, p. 83. L'église est couverte de chaume, comme de coutume.
- 25 bis. I, Rois, 1, 34.
26. En français, Osée.

27. Osias; II, Rois 15, 13.
28. Michée.
29. On peut hésiter entre a/iel ou /a/iel.
30. Abdias.
31. Jonas. Ce Jonas le prophète « n'a rien de commun avec le héros légendaire du livre de Jonas », E. Montet, *Histoire de la Bible*, Paris, 1928, p. 47. Comp. II, Rois, 14, 25; Amaziah, voir II, Rois, 14, 1.
32. II, Rois, 23, 34.
33. Sophonie.
34. Aggée.
35. Cette inscription étant très abîmée, une erreur de lecture n'est pas exclue.
36. Jer. 21, 3; 34, 1. Comp. E. Montet, *Histoire de la Bible*, Paris, 1928, p. 72.
37. Les petits prophètes ont reçu cette épithète à cause de la brièveté de leurs œuvres. E. Montet, *op. cit.*, p. 77.
38. On compte Daniel parmi les prophètes à cause de ses visions apocalyptiques et de ses prophéties sur l'arrivée du Messie.
39. Nous y trouvons la composition déjà signalée : Suzanne saisie par les soldats. L'inscription dit : « les rabbins saisissent Sosanna ». Voir l'histoire de Suzanne, vers. 29.
40. Künstle, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg-in-Breisgau, 1928, vol. I, p. 82 sq.
42. Daphni date du XI^e siècle. G. Millet, *Le Monastère de Daphni*, Paris, 1899. Hosios Lucas en Phocide est du premier quart du XI^e siècle. Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910, p. 476 sq.
43. D'après les règles de peinture indiquées à M. Griaule par le Qies (prêtre) Kasa, les quatre parois devraient être couvertes de scènes de la vie du Christ, de la vie de la Vierge et d'effigies de saints (manuscrit, Archives Griaule).
44. Bibliothèque Nationale, Paris, Fond d'Abbadie, Ms. n° 105, fol. 121 v° (Salomon), fol. 14 v° (David). M. Chaîne, *Catalogue des manuscrits éthiopiens de la collection A. d'Abbadie*, Paris, 1912, p. 66; A. Kammerer, *La Mer Rouge*, loc. cit., pl. CIII). Bibliothèque nationale de Vienne, Aeth. 25, fol. 2 v° (fig. 2). N. Rhodokanakis, *Die äthiopischen Handschriften der K. K. Hofbibliothek zu Wien*, Vienne, 1906, p. 17.
45. Voir Künstle, *Ikonographie*, p. 292.
46. M. Griaule, *Légende illustrée de la reine de Saba*, dans *Documents*, Paris, 1930, n° 1, p. 9 sq.; A. Kammerer, *La Mer Rouge*, p. 262.
47. Bibliothèque Nationale, Paris, Fond d'Abbadie, ms. n° 248 (Chaîne, *Catalogue*, p. 139 sq.).
48. Fol. 5 : Yasu I^{er} (1682-1706); fol. 10 : Adjam Sagad Yasu I^{er} (comp. fol. 5); fol. 9 : Bakafa (1721-1730); fol. 8 : Yasu II (1730-1754).
50. Comparez, malgré de grandes différences, le ms. de la Bibliothèque Nationale, Gr. 139, Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1902, pl. I. La lyre du David d'Abba Antonios est d'une forme purement abyssine. Le musée du Trocadéro possède un instrument moderne d'une forme identique, rapporté par M. Griaule. Voir aussi A. Kammerer, *La Mer Rouge*, pl. LIX. Cf. Bibliothèque Nationale, Fond d'Abbadie, ms. n° 248, fol. 2.
51. Künstle, *Ikonographie*, vol. I, p. 296.
52. M. Griaule, *Légende illustrée de la reine de Saba*, *Documents*, Paris, 1930, n° 1, p. 9.
53. Ce geste ressemble d'ailleurs beaucoup à celui de la bénédiction. W. Staude, *Les Mains dans la peinture abyssine* (en préparation).
54. N. Rhodokanakis, *Die äthiopischen Handschriften*, p. 17.
55. Theodor von Lüpke, *Deutsche Aksumexpedition*, vol. III, A. Kammerer, *La Mer Rouge*, pl. LXXX, fig. 2.
57. A. Kammerer, *La Mer rouge*, pl. CIII. C. Conti-Rossini, *Un codice illustrato eritreo del sec. XV, Africa italiana*, janvier 1927, vol. I, n° 1, p. 83 ss., fig. 3, 4, 5.

58. A. Kammerer, *op. cit.*, pl. XLI.
59. F. Sarre et E. Herzfeld, *Iranische Felsreliefs*, Berlin, 1910, p. 139.
60. Bodleian Library, Douce, Or. b3, fol. 21. I. Stchoukine, *La Peinture indienne à l'époque des Grands Moghols*, Paris, 1929, pl. LV.
61. W. Staude, *Moghul-Maler der Akbar-Zeit (16. Jahrhundert)*, *Untersuchung auf Grund bezeichneter Blätter*, Vienne, 1935.
62. H. Goetz, *Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmoghul-Zeit*, Berlin, 1930, p. 28 et 29.
63. W. Staude, *Moghul-Maler der Akbar-Zeit*, nombreux exemples : W. Staude, *Contribution à l'étude de Basawan*, *Revue des Arts asiatiques*, Paris, 1934, tome VIII, n° 1, pl. VI, fig. 8, pl. VII, pl. VIII, fig. 11.
64. Lors de sa première expédition en Abyssinie (1928-1929), Marcel Griaule a vécu pendant plusieurs mois avec le corps expéditionnaire du ras Haylou, gouverneur du Godjam, qui « établissait la civilisation abyssine » dans la région du nord de sa province. M. Griaule, *Le Travail en Abyssinie*, *Revue internationale du Travail*, vol. XXIII, n° 22. M. Griaule a pu constater qu'au cours de la réfection d'une quinzaine d'églises, dans la région d'Addiet, les ouvriers rasaient complètement l'ancien édifice pour le reconstruire lorsqu'il était en trop mauvais état. Lorsqu'au contraire les murs étaient encore utilisables, on se contentait de réparations; mais, dans tous les cas, les vieilles peintures étaient arrachées et remplacées par des œuvres nouvelles, généralement inspirées des précédentes, au moins quant aux sujets. Il en a été ainsi pour les églises de Zara-Brouk, de Felsata, de Dabr, d'Agitta, d'Astareyyo.
65. E.-F. Rohrer, *Beiträge zur Kenntnis der materiellen Kultur der Amhara*, Schönburg-Bern, 1932, p. 26, pl. I. Au musée du Trocadéro se trouvent : un lambd rouge (à cinq languettes), pour soldats (85-22-150); un autre, en velours violet (à sept languettes), pour nobles (03-33-67). Un troisième (1-9-43), le plus riche, brodé en or et garni de paillettes, fut offert à M. Poincaré.
66. M. Griaule, *Peintures abyssines, Minotaure*, Paris, 1933, n° 2, p. 88.
67. E.-A. Wallis, *The Miracles of the Blessed Virgin Mary, and the Life of Hannâ, and the Magical Prayers of Aheta Mikaël*, Londres, 1900.
69. E. Kühnel, *Miniaturmalerei im islamischen Orient*, Berlin, 1922, pl. 4, 17, 33, 38, 40, 44, etc.
70. A. Kammerer, *La Mer Rouge*, tome I, p. 219 sq. (cette dynastie régna jusqu'en 602 environ) p. 220.
71. Les plus retentissantes furent celles de Gragne (1527-1535). Voir J.-B. Coulbeaux, *Histoire politique et religieuse d'Abyssinie*, Paris (s. d.), tome II, p. 97 sq.
72. C. Conti Rossini, *Notice sur les manuscrits éthiopiens de la collection d'Abbadie*, *Journal asiatique*, 1912-1914, Extrait, p. 21.
73. Par exemple, les uniformes des hussards hongrois.
74. M. Griaule, *Jeux et Divertissements abyssins*, *Bibliot. de l'Ec. des Hautes-Études*, Paris, 1934.
75. Cf. les miniatures mésopotamiennes, persanes et mogholes du XIII^e au XVIII^e siècle. H. Glück, *Die indischen Miniaturen des Haemzae-Romanes*, Vienne-Zurich, 1925. W. Staude, *Moghul-Maler der Akbar-Zeit (XVI. Jahrhundert)*, Vienne, 1935.
76. E.-A. Wallis Budge, *The Miracles*, *op. cit.*, p. XVI, cf. pc. III : David psalmodiant.
77. P. 2, A. Kammerer, *La Mer Rouge*, tome I, pl. CIII.
79. M.-C. Conti-Rossini (*Notes, loc. cit.*, p. 23) arrive, par un procédé plutôt philologique, à un résultat identique. Il pense même que le nom gratté était celui de Adyam Sagad (Iyasu I^{er}, 1682-1706).
80. E.-A. Wallis Budge, *The Lives of Mabâ 'Sayôn and Gabra Krestôs*, London, 1898, p. XXIII sq.



JOSEF NAVRATIL

UN PEINTRE ROMANTIQUE TCHÈQUE

Au début du ^{xix}^e siècle, l'art des Tchèques est encore sous la dépendance de l'art allemand. Plusieurs foyers rayonnent sur lui : Dresde, Munich, Vienne, ce dernier apportant un peu de fantaisie et de légèreté aux méthodes un peu froides et conventionnelles des écoles de Saxe et de Bavière.

Les futurs artistes, à Prague, ne peuvent faire leurs études qu'à l'Académie. Cette école, récemment créée, a été dotée de professeurs imbus des théories munichoises, dont l'art de Piloty est l'exemple accompli. Ils laissent peu d'initiative à leurs élèves, qui manifestent bien rarement quelque originalité.

Ceux d'entre eux qui se distinguent, à cette époque, vivent un peu en dehors de l'Académie. Furich quitte la Bohême pour Rome, attiré par le groupe des Nazaréens. Purkyně, lui, travaille seul. Il préfère l'enseignement des grands maîtres du passé à celui des professeurs appointés et il fréquente assidûment les musées. Cette méthode lui est familière, car il a passé son enfance dans le musée de Breslau, dont son père était conservateur. Navratil, enfin, malgré cinq années passées à l'Académie de Prague, dont l'empreinte se manifesterait dans ses décorations et ses petits paysages romantiques, fait œuvre originale dans ses pochades, bien qu'il se rattache aux petits maîtres romantiques viennois, à certains de nos grands peintres du ^{xviii}^e siècle, et présente quelques affinités avec Bonington.

Navratil est né à Slany, près de Prague, en 1799. A vingt ans, il commença ses études à l'Académie de Prague, dont il s'éloigne en 1823. Il travaille dès lors seul et se livre à quelques travaux de décoration, commandes qui l'aident à vivre. Il mène une existence calme et modeste, toute d'intérieur, et s'il se décide, en 1843, à partir pour l'Étranger, c'est avec l'intention de fortifier son art par le contact de maîtres réputés. Nous le trouvons successivement à Dresde, puis en France, où Delacroix et Daumier sont l'objet de son admiration, et enfin en Suisse.

Les décorations de Navratil n'ont aujourd'hui qu'un intérêt documentaire. On en trouve au château de Liběchov, dans l'église des Chevaliers de la Croix, à Prague, dans les châteaux impériaux de Ploskowitz et Zakupy (Reichstadt). Elles sont exécutées dans la manière baroque : des guirlandes de fleurs et de fruits, des colonnes entourent des personnages de fantaisie.

Les petits tableaux à la gouache peints par Navratil méritent davantage de retenir



Photo A. Schroll.

FIG. 1. — JOSEF NAVRATIL. Danseuse. (Musée de Vienne).

l'attention. Il en a produit une quantité considérable ; on en trouve dans toutes les collections de Prague. De petit format, ce sont des clairs de lune, des cascades, de grands arbres ; ils présentent une gamme de tons bleutés et veloutés, où l'auteur se montre le plus romantique des peintres de cette époque. Finement traités, précieux, ils attestent la délicatesse de son pinceau. Il enferme dans ces petits espaces un art apprêté, sensible et rêveur. Il a peint aussi à l'huile des paysages de faibles dimensions, montrant là un des traits curieux de son art, qui se plaît aux extrêmes et va de la peinture monumentale à la miniature.

Malgré l'intérêt qu'offrent ces petites toiles, combien plus attachantes sont pour nous ses pochades. Il s'y montre charmant et d'une verve extraordinaire, abordant tous les genres :

natures mortes, paysages, portraits, petites scènes de rue prises sur le vif et traitées à la manière de Daumier, dont il a retenu la vivacité de trait, mais non le mordant ni le relief sculptural. Dans ses esquisses de jeunes femmes, dans ses croquis d'enfants ou de gens du peuple, alertement brossés d'un pinceau expressif, il multiplie les recherches de transcription de la vie. Ses natures mortes sont étonnamment modernes de conception et de facture, et d'une grande fraîcheur. Des tons vifs se mêlent aux couleurs chaudes du fond. Tel le tableau représentant des *Poires et Raisins*.

Les *Oignons*, les *Gâteaux* ont probablement été peints pour l'amour des tons rares qu'ils nous montrent. Peu importe le sujet : le véritable artiste sait trouver, dans sa manière d'exprimer la couleur, les contrastes de tons, la lumière, des accents qui donnent à une œuvre tout son attrait. Navratil a laissé en ce domaine, une étude aux nuances les plus fines, où des jaunes variés s'accordent en sonorités habilement rythmées.

Une autre nature morte mérite de retenir l'attention : *Sardines dans une assiette*¹.



Photo Central European Press.

FIG. 2. — JOSEF NAVRATIL. La chasse au renard.

Peintes en transparences comme une aquarelle, à peine indiquées par quelques touches aux teintes fines et argentées, elles ont pourtant un relief vigoureux. Curieusement exécutée sur papier jaunâtre, cette composition est présentée de cette manière plongeante que nos contemporains affectionnent. La mise en page nous fait considérer Navratil comme une sorte de visionnaire annonçant l'expressionnisme moderne.

Ses paysages offrent parfois de curieux rapports avec nos maîtres. Il en est ainsi

1. Musée du Belvédère. Vienne.

des *Rochers*, qui, par la matière picturale, rappellent Decamps et d'un petit paysage au site très romantique qui nous fait penser à Isabey.

Mais il est particulièrement intéressant d'étudier chez Navratil les figures de femmes, dont il ne peint parfois que le buste. Sans doute s'agit-il de portraits d'actrices, comme cette *Jeune Femme en corsage blanc*, qui évoque Bonington par la technique et par la couleur. Toutefois il s'en éloigne par l'expression. L'air grave et triste de cette jeune femme la replace dans son pays. Dans la *Femme tenant une loupe*, les mêmes caractères se retrouvent. Elle semble absorbée dans la contemplation d'un objet que nous ne voyons pas. Ce petit visage triste et pensif est reconnaissable. Navratil est obsédé par cette expression calme et mélancolique, ses figures en ont presque toujours l'empreinte. Le collet de fourrure jeté sur les épaules est agréablement coloré de tons jaunes et bruns, toujours harmonieusement nuancés.

Un *Profil de jeune Fille* attire l'attention par sa note réaliste. Ce visage de femme du peuple nous fait croire que le peintre a connu Millet lors de son séjour en France.

La *Petite Danseuse*, du Musée de Vienne, sympathique, aérienne et si belle de technique, nous montre que Navratil peut pousser ses recherches plus à fond dès que l'envie lui en prend. On y retrouve la forme arrondie du visage, si caractéristique de ses figures de femmes. Les tons lunaires de la chair lui donnent un charme mystérieux et rare dans l'œuvre du peintre, qui se sert généralement de couleurs roses ou roussâtres pour les visages féminins. Une naïveté douce et calme émane de cette silhouette, si gentille de geste et de pose. Le buste gracile et rond offre un relief accusé, bien que traité en valeurs presque égales. Parée d'un corselet vert foncé à manchettes de dentelles, ses petites mains gantées à peine indiquées, la jeune fille est coiffée d'un chapeau de tissu chiffonné, aux tons gris brunâtres, où se jouent des reflets mauves d'une finesse extrême. Sa robe de satin blanc est légère et brillante, quelques touches grises suffisent à la nuancer et à indiquer, sous le pli de la jupe, le mouvement de la jambe droite. Le tout se détache sur un fond de verdure, mais il ne s'agit pas d'un premier plan peint sur un fond, les tons s'accordent les uns aux autres par des nuances intermédiaires : le problème de la lumière ambiante intéressait Navratil.

Ce petit chef-d'œuvre est plein de poésie, de grâce et d'élégance. L'expression rêveuse et un peu fermée du visage ne suffit-elle pas à indiquer le ton singulier de la sensibilité tchèque ?

Le romantisme viennois reparaît dans une *Esquisse de Cavalier* alerte et joyeuse, qui nous fait encore penser, par la légèreté de la touche, à Bonington.

La *Jeune Mère avec son Bébé* nous révèle les affinités de Navratil avec Fragonard, dont les lavandières sont ici évoquées, réserve faite du caractère slave qui s'introduit dans l'œuvre du Tchèque pour l'amollir.

Malgré les influences diverses que nous pouvons ainsi déceler chez Navratil, nous restons surpris de la diversité et de la hardiesse de son œuvre. Ses petites toiles, prestement brossées, sont si loin de ce que peignaient ses contemporains à Prague,

les Thadlick-Ruben, Haushofer, Swerts, et d'autres encore. L'Académie végétait, malgré l'effort tenté par le Belge Viverts, son nouveau directeur. Elle ne formait aucun élève capable de renouveler les vieilles formules.

Ce n'est qu'un peu plus tard, lorsque les émeutes de 1848 ont réveillé les énergies, que les artistes prennent conscience d'eux-mêmes. Un groupe se forme, celui des artistes patriotes. Ils ont la noble ambition de créer un art national. Mènès est à leur tête. Le premier, il prête attention aux paysans slovaques, politiquement séparés des Tchèques, leurs frères de race, et il quitte Prague pour aller les étudier dans leur pays.

Son exemple sera imité. Mais de nombreux artistes suivent les traces de Navratil et, abandonnant l'Académie de Prague, viendront en France se mêler aux nôtres. Ils rentreront dans leur patrie fortement influencés par l'école française.

Navratil qui, un des premiers, avait montré une nouvelle voie, demeure pourtant étranger au mouvement de renaissance nationale. Tandis que la peinture, à Prague, demeure si pauvre, il nous apparaît comme un artiste éminent, exceptionnel, et son œuvre semble un passage entre le XVIII^e siècle français et la peinture moderne¹.

Marie-Anne COCHET.

1. Sur ce sujet, voyez le *Dictionnaire des artistes du XIX^e siècle*, par Prokop Toman, Prague, B. Koci, 1927.





LUCIEN SCHNEGG ET LA SCULPTURE FRANÇAISE CONTEMPORAINE



Phot. H. Eichacker.

FIG. 1. — LUCIEN SCHNEGG.
PORTRAIT DE JANE POUPELET.

Il y a en France une admirable tradition sculpturale qui remonte à notre art roman et qui s'est affirmée sans défaillances depuis dix siècles; de nos jours, elle est aussi vivante qu'elle le fut jamais, et tout le monde reconnaît à la statuaire française contemporaine une véritable suprématie. Elle est dominée par le grand nom d'Auguste Rodin, et les sculpteurs d'aujourd'hui voient en lui le créateur, l'initiateur qui a fait revivre, à la fin du ^{xix}^e et au ^{xx}^e siècle, l'esprit de l'art gothique et de la Renaissance italienne. Faut-il le regarder comme un révolutionnaire, ainsi que certains l'ont prétendu? Au fond, ce qu'il a aimé et fait aimer c'est la sculpture pure; comme les maîtres du ^{xiii}^e, du ^{xiv}^e

et du ^{xv}^e siècle, il n'a été sensible qu'à la beauté plastique des corps et des figures. Son exemple et son enseignement, s'ajoutant à ceux qu'avaient donnés Rude, Carpeaux et surtout Barye, tendaient à la grandeur et au style.

Si l'école de sculpture française contemporaine est d'une si noble qualité, elle le doit donc en partie à l'influence prépondérante de Rodin. Lucien Schnegg fut un de ceux sur lesquels s'exerça particulièrement cette influence. En outre, il se forma autour de lui un cercle d'artistes qui sont parmi les meilleurs de la génération d'aujourd'hui : Charles Despiau, Drivier, Jane Poupelet, Wlérick, Halou. Que Despiau, encore maintenant, parle avec sympathie de Lucien Schnegg, cela suffit à caracté-

riser le rôle de ce sculpteur et à le distinguer nettement de celui que joua Rodin. Jane Poupelet, elle aussi, évoquait son souvenir avec émotion; elle disait volontiers tout ce qu'elle devait à son « excellent enseignement »; elle le considérait comme son meilleur maître et « l'un des plus purs représentants de l'art contemporain ¹ ». Le sculpteur polonais Wittig, qui fut un élève de Rodin, et dont on connaît le monument de Varsovie, élevé à la gloire des aviateurs de son pays, avait pour Schnegg la même admiration et le regardait comme un de ceux dont il fallait exalter l'influence.

Les débuts de ce Bordelais ² furent malaisés, et il mena toujours, du reste, une existence difficile. Il avait appris dans sa ville natale le métier de décorateur ornemaniste, métier qu'il exerça à Paris au faubourg Saint-Honoré où, en gagnant sa vie péniblement, il commença à faire preuve d'ingéniosité et d'habileté. Il n'est pas indifférent de savoir que Schnegg a été un artisan avant d'être un artiste, et qu'il avait conçu de nombreux motifs décoratifs lorsqu'il entra dans l'atelier de Falguière; peut-être les souvenirs de son adolescence expliquent-ils qu'il ait eu plus tard un goût prononcé pour les ensembles sculpturaux et qu'il ait toujours conservé dans son œuvre un certain sentiment décoratif, au meilleur sens du mot.

Les années passées chez Falguière ne lui furent pas inutiles. Elles décidèrent de sa vocation et il aimait à dire ce qu'il devait à son premier maître : « un consciencieux apprentissage de son métier. » Plus tard, Rodin donnera à sa sensibilité une nourriture substantielle, mais cela ne lui fera pas oublier la nécessaire discipline que Falguière lui imposa. A vrai dire, ce n'est qu'avec le temps que se précisa l'originalité de son talent. Chez les sculpteurs, on voit rarement de ces brusques et précoces révélations qui n'étonnent guère chez les peintres; devant les difficultés de la technique on comprend les hésitations d'un statuaire, sans cesse amené à réfléchir sur un art d'une grande complexité; on ne peut ruser avec la matière, à moins de sombrer dans le ridicule, et si on veut conférer à une œuvre la beauté du style, on doit rester humble devant la nature dont on essaie de pénétrer les secrets. C'est pourquoi il y a, chez le sculpteur qui reste sévère pour lui-même, une progression, un développement harmonieux, grâce auxquels il parvient peu à peu à un sentiment parfait de l'équilibre des formes plastiques.

Cette progression et ce développement, nous les retrouvons dans la vie artistique de Lucien Schnegg et ils nous permettent de comprendre ce qu'il y a de vivant et de noble à la fois dans l'art contemporain.

Les œuvres du début furent conçues, on ne s'en étonnera pas, dans un esprit essentiellement décoratif. Cependant on le voit exposer des portraits dès 1887 et

1. Cf. Lettres inédites de Jane Poupelet à M^{me} Lucien Schnegg (24 décembre 1904 et 11 août 1928).

2. Lucien Schnegg naquit à Bordeaux, le 19 mars 1864. Il mourut à Paris, jeune encore, le 22 décembre 1909.

ce sont ses premiers bustes qui l'amèneront à se dégager des formules faciles; on le sent attiré par l'expression d'une physionomie et la netteté de ses traits : ses têtes d'enfants, qui ne sont déjà plus du Falguière et dont le charme rappelle parfois Carpeaux, ont une grande élégance plastique; elles indiquent une certaine volonté de rénovation¹. Mais Schnegg reste malgré tout attaché à cette idée fondamentale que la sculpture est l'art complémentaire de l'architecture; il obtient, à la suite d'un concours, la commande d'une fontaine monumentale à Toul, et il dit à Paul Leroy sa joie d'exécuter un travail d'ensemble dont il est l'ornemaniste et le statuaire;

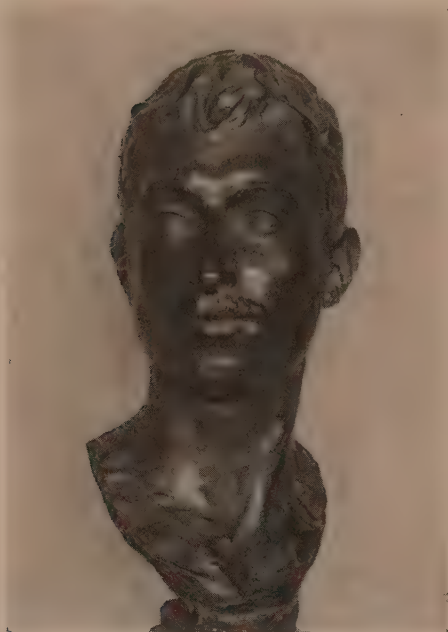


FIG. 2. — LUCIEN SCHNEGG.
PORTRAIT DE L'ARTISTE.

il veut unir en un tout la sculpture et l'architecture². Principe qui sera celui de Bourdelle, et qu'il est intéressant de voir affirmer avec cette force par un jeune sculpteur de trente ans, qui a gardé de ses débuts de décorateur le sens des ensembles.

La fontaine de Toul, dont il envoya la maquette, en 1894, à la Société nationale des Beaux-Arts, fut donc son premier essai de sculpture monumentale, charmante de simplicité et riche d'unité décorative. Il travailla avec enthousiasme à ce qu'il considérait comme sa première œuvre importante, mais ce fut un effort sans lendemain, car les difficultés de la vie l'obligèrent à renoncer à toute autre entreprise de cette nature. Sa destinée ne fut pas, pendant de longues années, celle qu'il avait rêvée et pour laquelle il se croyait particulièrement doué. Ce ne fut que bien plus tard qu'il put faire à nouveau des essais de sculpture décorative et monumentale.

Pour l'instant, la fontaine de Toul achevée (et dans des conditions financières désastreuses³), il mène une existence monotone de praticien, travaillant chez les autres pour gagner sa vie, et n'ayant que peu de loisirs pour faire de la véritable sculpture. Or c'est justement pendant cette période pénible que son talent se développa selon un rythme vivant et nouveau. Il subit alors profondément l'influence du génie de Rodin. Le créateur des *Bourgeois de Calais* dominait tellement son époque que nul ne pouvait résister à l'envoûtement qu'il exerçait; mais un artiste comme Schnegg était d'un tempérament assez robuste pour ne chercher dans l'enseignement de Rodin que ce qui pouvait développer sa personnalité. Et c'est ce qui advint.

1. En 1887, il expose au Salon des Artistes français le buste de son frère, Gaston Schnegg puis, en 1888, d'autres portraits.

2. *L'Art*, 15 juillet 1894.

3. Cf. l'article de Ch. Saunier : *Lucien Schnegg*. (*Art et Décoration*, mars 1907).

Dans le quartier provincial de Vaugirard où il habitait, il eut comme modèles ceux qui vivaient auprès de lui, sa femme, ses enfants et parfois ses amis. Voilà pourquoi pendant plusieurs années il fit avant tout des bustes. Avec Rodin, il était à une admirable école.

Les portraits de son maître étaient d'une étonnante vérité plastique et c'est, en effet, le côté plastique d'une physionomie qui intéressait passionnément Schnegg. Il ne se laissait pas attirer par ce qu'un visage peut avoir d'anecdotique. Fidèle à la tradition des meilleurs portraitistes français, il en recherchait la structure fondamentale et les contours essentiels. Construire les volumes et les plans d'une figure est un labeur difficile qui exige d'un artiste une grande conscience; la sobriété et la simplicité de la ligne sont les qualités maîtresses du sculpteur. Schnegg les possédait à un haut degré et on les retrouve surtout dans ses bustes, dont le plus significatif est peut-être celui qu'il a fait de Jane Poupelet, disciple fidèle qui devait devenir l'égale du maître.

Le portrait de Jane Poupelet, que conserve le Musée du Luxembourg, est taillé dans le marbre; la ligne en est pure et le profit a une netteté presque hellénique. Il est curieux de comparer ce marbre au bronze du Musée des Beaux-Arts d'Alger : la différence de matière a son importance et peut-être le bronze donne-t-il plus de souplesse et un je ne sais quoi de velouté aux traits de cette physionomie qui était d'une si grande beauté. L'image de Jane Poupelet est une de celles qui expliquent le mieux les tendances fondamentales de la sculpture d'aujourd'hui; on y retrouve cet amour de la plastique pure qui caractérise un Despiau : les bustes de Schnegg, par leur étude si poussée et si équilibrée des volumes, sont d'un disciple de Rodin qui est profondément sensible au rythme général d'un visage et subordonne à ce rythme tous les détails pittoresques. L'œuvre de Schnegg forme la transition entre celle de Rodin et celle de Despiau; en comparant le buste d'Eugène Guillaume, celui de Schnegg par lui-même et le buste de Léopold Lévy, on se rend compte de la courbe évolutive qui aboutit à cette fine et profonde conception de la physionomie humaine que nous aimons chez le créateur de *Paulette*. L'art de Rodin fut tout de puissance; celui de Schnegg est plus en nuances et, en gardant un sens admirable de la plastique humaine, il annonce la noblesse et la subtilité des bustes de Despiau.



FIG. 3. — LUCIEN SCHNEGG. PORTRAIT.

Il n'exposa pas longtemps au Salon des Artistes français : pendant quatre années,

de 1887 à 1890, il y envoya des portraits ou des médaillons. En 1892, il quitta le palais des Champs-Élysées pour la Société nationale des Beaux-Arts, qui avait ouvert ses portes en 1890 au Champ-de-Mars. Il y envoya alors deux bustes, dont celui, en marbre, de Jane Poupelet. Il resta toujours fidèle au Salon où l'avait entraîné

sans doute son maître Rodin et où il exposa, de 1892 à 1910, ses œuvres les plus significatives¹.

En étudiant ces vingt années de labeur, on aime la variété de l'œuvre de Schnegg. Il est obligé, nous l'avons déjà dit, de travailler pour les autres et de faire le métier de praticien; mais dès qu'il le peut, il se livre à des études pour des projets de statuaire décorative ou bien il fait poser des membres de sa famille et des amis, et c'est en sculptant leur effigie qu'il exprime le meilleur de son talent. Sa série de bustes révèle sa grande probité d'artiste. Il est vraiment un de ceux pour lesquels le portrait a avant tout une signification plastique. Il ne s'agit pas d'atteindre, par des habiletés acrobatiques, à une ressemblance superficielle, qui emporte l'adhésion d'un public facile à satisfaire; il est préférable d'étudier longuement la construction d'un visage, d'analyser l'équilibre des plans et des volumes; lorsque le dessin de la figure est établi dans toute sa solidité architecturale,



FIG. 4. — LUCIEN SCHNEGG. LE BAISER.

la ressemblance vient naturellement. Cette ressemblance est totale et les détails anecdotiques s'intègrent dans des formes qui s'imposent par le style. Le portrait forme ainsi un tout, et l'artiste arrive à donner à la physionomie une vie profonde qui révèle aussi l'âme du modèle.

1. En 1887, cinq bustes et une jeune bacchante; en 1898, trois bustes, une tête d'enfant et un modèle de fontaine décorative; en 1899, cinq bustes et le masque de Jules Steeg; en 1902, deux bustes, un torse de femme et une bacchante; en 1903, des études de têtes d'enfants et le projet de monument Jules Steeg; en 1904, l'*Aphrodite* et deux bustes d'enfants. En 1905, sur cinq œuvres exposées, il y a trois bustes, et de 1906 à 1909 ce sont également les portraits qui dominent; en 1906, il expose la *Vénus* et la *Petite Rieuse*, en 1907, *Le Baiser* et l'étude de femme debout. Dans l'exposition d'ensemble qu'organisa, après sa mort, la Société nationale des Beaux-Arts, et qui comprenait quarante-huit de ses œuvres (1910), il y avait vingt-neuf portraits.

La construction d'un buste est donc une œuvre subtile et délicate, et l'on sent que ceux de Schnegg représentent une longue élaboration intellectuelle. On sait d'ailleurs qu'il étudiait beaucoup ses modèles; vivant dans leur familiarité, il en saisissait le caractère fondamental. Il dessinait beaucoup et ses dessins sont d'une grande noblesse et d'une grande vérité.

On comprend dès lors que ses portraits et certaines de ses figures aient dans l'histoire de notre sculpture une place importante, une place à part. Les bustes de son père, de M^{me} Lucien Schnegg, de M^{me} Gaston Schnegg, de M^{me} Bernaux, de M^{me} Le Cœur, de M^{me} Ellissen, de René Ménard et surtout son portrait par lui-même, montrent ce que le style de Schnegg a de fin et d'épuré. Cet artiste avait aussi le sens de l'élégance des formes et on a pu remarquer la parenté de son art avec celui de certains sculpteurs du XVIII^e siècle : ses têtes d'enfants rieuses évoquent irrésistiblement Clodion ou Bouchardon. Cela seul suffit à prouver que Schnegg n'a aucune idée préconçue et qu'il travaille en toute liberté d'esprit. Il est pénétré de la tradition française, de cette tradition qu'il aimait à étudier au Louvre et au Musée du Trocadéro. Le charme de ses figures vient justement de ce que cet élève, ce praticien de Rodin, fut très sensible à la vie subtile des bustes du XVIII^e siècle. Les portraits de Houdon ainsi que les marbres florentins du Quattrocento exercèrent quelque influence sur son esprit et contri-

buèrent à développer chez lui cette liberté de facture qui caractérise ses nus, son *Aphrodite*, son *Etreinte* et son projet de *République* en pied, dont il reste une terre cuite qui ressemble à une statue de Tanagra. Il avait sculpté une autre figure de République à la suite d'un concours auquel il avait pris part : un buste dont Rodin disait qu'il était un « chef-d'œuvre plein ¹ », peut-être le chef-d'œuvre de Schnegg : image toute de force et de noblesse.

Ce qu'il aurait voulu réaliser avant tout c'étaient de grands ensembles, et il faisait de nombreux projets qu'il regrettait de ne pouvoir exécuter, telle cette fontaine de la *Vigne* qu'il aurait aimé édifier sur une place de Bordeaux. Il lui arriva

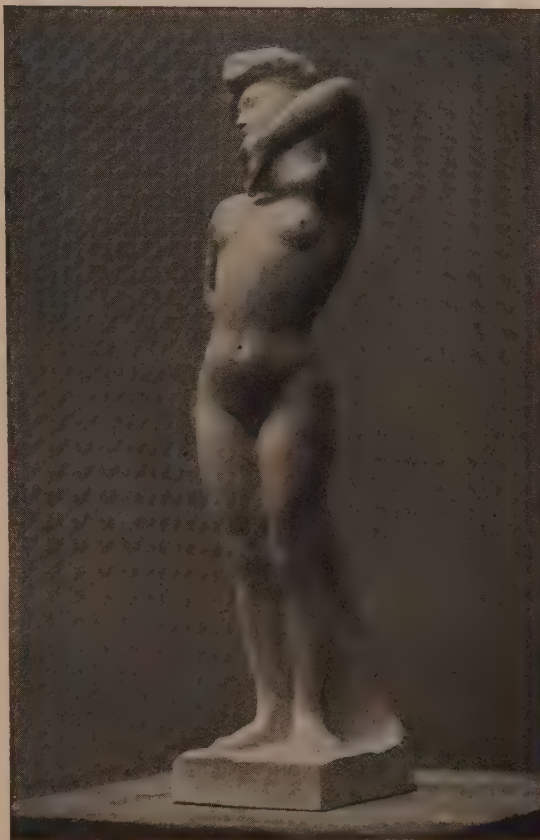


FIG. 5. — LUCIEN SCHNEGG. NU.

1. Préface de Rodin à l'Exposition d'ensemble de 1910 (Société nationale des Beaux-Arts).

cependant de travailler pour quelques architectes, en particulier pour Plumet, mais les décorations qui lui furent commandées pour l'hôtel Astoria et pour l'hôtel Dufayel ne furent pas de celles qui lui permirent de réaliser ce rêve de sculpture monumentale qui hantait son esprit depuis le jour où il avait édifié la fontaine de Toul.

C'était pourtant cette collaboration de la sculpture et de l'architecture qui excitait son enthousiasme. Il y revenait souvent, comme à une de ses théories fondamentales, dans ces propos vivants et animés dont retentissait son modeste atelier de la rue Falguière. Car ce Bordelais exubérant aimait à parler de son art et il en parlait avec intelligence. En même temps qu'il s'exprimait très librement sur le compte de la sculpture officielle, il émettait des idées neuves, prêchant le retour au style et à la beauté des plans plastiques. Ses théories, comme celles de Rodin, exercèrent leur influence sur les statuaires du ^{xx}^e siècle. Il faut faire une place à cet enseignement, nous pourrions presque dire à cette prédication, si l'on veut se faire une idée exacte du rôle que Schnegg a joué dans l'histoire de notre sculpture. Comprenant la puissance et la force de la tradition française, il eut, ainsi que le disait son maître Rodin, « le courage d'être un véritable sculpteur » ; c'est pourquoi il tira « tout de lui-même, à la façon des réformateurs ».

Jean ALAZARD.



NOTES SUR QUELQUES TABLEAUX DU MUSÉE DE GRENOBLE

L'exposition des chefs-d'œuvre du Musée de Grenoble, organisée au Petit Palais, aura connu, à juste titre, le plus grand succès auprès du public parisien, des amateurs et des critiques d'art. Ceux-ci ont été à même d'examiner, dans les conditions les plus favorables, nombre de peintures du plus grand intérêt. Le catalogue est rédigé avec un soin qu'il faut louer ; on nous permettra toutefois de faire quelques observations au sujet de plusieurs des notices qui y figurent : N° 14. *Ex-voto de Matteo Soranzo*. Cette peinture, attribuée à Jacopo Tintoretto, est sans doute de la main de son fils Domenico. — N° 22. Le portrait d'homme donné au Caravage est évidemment d'une époque postérieure et, à mon avis, de la main d'Andrea Sacchi. — N° 36 et 37. Ces deux volets d'un triptyque provenant du couvent des Minimes de la Plaine et classés sous ce titre : « Inconnu. École flamande », sont, sinon d'un Français sous l'influence flamande, du moins d'un artiste de l'école de Bruxelles en relation, sans doute, avec Peter de Kempeneer. — N° 52. Inconnu. École flamande, XVII^e siècle. *Les Beaux-Arts*. Ce tableau est d'un maniériste du dernier quart du XVI^e siècle, Spranger, selon toute probabilité. — N° 71. Inconnu espagnol.

Enfant endormi. Ce tableau, comme celui de la collection Czernin de Vienne, cité par le catalogue, n'est pas un ouvrage espagnol, mais doit être attribué à B. Strozzi. — N° 72. Pour moi, il est désormais hors de doute que ce *Saint Jérôme* n'est pas de la main de Mayno, mais touche de près ou de loin à Georges Dumesnil de la Tour. Bien que le coloris et quelques détails de la technique soient différents, ce *Saint Jérôme* est le frère du tableau de Stockholm. Il s'agit peut-être d'une variante exécutée par un élève, mais la parenté des deux ouvrages est trop évidente pour pouvoir être niée. — N° 77. Ce portrait d'homme, classé comme étant de « l'école de Velasquez », doit être attribué à Velasquez lui-même, à plus juste titre qu'aucune des peintures du Louvre qui portent le nom de ce grand maître. Je le croirais exécuté vers 1623-1624. — N° 78. Ce *Jeune religieux*, de Valdès Leal, n'est pas un cistercien, mais appartient à l'ordre de Saint-Jérôme. Ce n'est pas la Vierge del Pilar qui lui apparaît, mais la Vierge de la Guadalupe. L'identité du personnage, si je ne me trompe, nous est révélée par l'inscription : il s'agit du frère Athanasio de Ocaña.

Aug.-L. MAYER.



B I B L I O G R A P H I E

LIVRES

CARL-DAVID MOSELIUS. — **Louis Masreliez och Carl August Ehrensvärds brevvaxling** (Correspondance de Louis Masreliez et du comte Ehrensvärd). Stockholm, 1934. Pet. in-4°, 179 pages.

Cette correspondance entre un artiste français et un amateur suédois que M. Moselius, à qui nous devons déjà un livre excellent sur la dynastie des Masreliez, vient de publier avec une érudition et un goût exemplaires, mériterait d'être connue en dehors de la Suède, car c'est un des documents les plus précieux que nous possédions sur la vie artistique à Rome, vers 1782, et le mouvement du retour à l'antique.

Les lettres de Masreliez étaient écrites en français et les réponses de son ami en suédois. Craignant qu'une correspondance en deux langues trouvât difficilement des lecteurs et un éditeur, M. Moselius a cru préférable de traduire en suédois le texte original. Ses raisons sont très défendables et la solution qu'il a adoptée est certainement la meilleure pour les lecteurs scandinaves. Mais au

point de vue de la diffusion de l'ouvrage dans les pays étrangers, et spécialement en France, nous ne pouvons nous défendre d'un regret. Souhaitons qu'un éditeur français offre à M. Moselius l'occasion de nous donner la version primitive de ces confidences d'un prédavidien.

Louis RÉAU.

ERNST GOLDSCHMIDT. — **Frankrigs Malerkunst**. Copenhagen, 1934, Nordisk Forlag. 2 vol. in-4°.

Nous avons déjà rendu compte des volumes antérieurement parus de cette ample histoire de la peinture française entreprise par M. E. Goldschmidt. Cette œuvre de longue haleine fait le plus grand honneur à l'érudit danois, que son long séjour à Paris a familiarisé avec tous les aspects de notre art. Les deux nouveaux tomes qui viennent de paraître sont consacrés, le premier à la fin du XVIII^e siècle (Greuze, Hubert-Robert, M^{me} Vigée-Lebrun), le second à David et à son école. On ne saurait trop louer l'information étendue et précise, l'illustration

abondante, puisée à toutes les sources, même les plus lointaines, l'impression très soignée, dont les frais ont été supportés par la célèbre fondation scientifique de Ny Carlsberg.

L'auteur juge parfois assez sévèrement l'Ecole française, dont on ne l'accusera pas d'avoir fait l'apologie ; mais on lui saura gré de contribuer, par sa consciencieuse enquête, à la faire mieux apprécier par le public danois.

Louis RÉAU.

E.-W.-C. SIX. — **Museum Ary Scheffer, Catalogus.** Dordrecht, Dordrechtsche drukkerij, 1934. In-12, XXXIV-131 p., 18 planches.

Il existe en Hollande un musée fort intéressant pour l'art français et bien peu connu des Français. C'est qu'en Hollande nous sommes attirés, captivés par l'art hollandais. Nous allons droit aux villes qui le montrent avec éclat. Nous ne nous arrêtons pas assez à Dordrecht et nous avons tort. Cette cité, posée sur les eaux comme une nef, nous offre, outre les sites naturels que Cuyp et Van Goyen illustrèrent par des chefs-d'œuvre, une galerie d'excellentes toiles, sorties de l'école locale au XVII^e siècle, et le Musée Ary Scheffer. M. Six, directeur de ces deux collections municipales, les améliore et les augmente depuis quatorze ans. Le remarquable catalogue du Musée Ary Scheffer qu'il vient de publier, sera pour beaucoup d'entre nous une révélation.

Ce musée est dû, en grande partie, à une Française, fille du peintre et femme du chirurgien René Marjolin ; elle légua, en 1899, tout ce qu'elle possédait de son père, à Dordrecht, où il était né en 1795. La galerie comprend aujourd'hui près de deux cents peintures, dessins et sculptures de Scheffer, dont cent dix tableaux et esquisses, des œuvres de ses proches ou de ses élèves, des souvenirs le concernant. M. Six les analyse méthodiquement. Il ajoute des chapitres qui font de son catalogue la meilleure source actuelle pour la connaissance de l'artiste : liste des œuvres disparues ou conservées ailleurs, historique du musée, biographie et bibliographie de Scheffer. Ce petit livre souligne l'intérêt d'un artiste trop oublié, après avoir été trop prisé, et qui a tenu une grande place dans l'art et dans la société française au XIX^e siècle.

Né d'un ménage d'artistes hollandais, Scheffer vécut à Paris de 1812 à sa mort, en 1858. D'opinions libérales, il se lie avec La Fayette, participe à la conspiration de Belfort (1821), devient, en 1824, professeur de dessin des enfants du duc d'Orléans, futur Louis-Philippe. Il restera toujours parmi les fidèles du roi. En 1842, il fera la maquette d'un monument pour la chapelle de Neuilly, édifiée à la place où le duc d'Orléans, fils de Louis-Philippe, avait expiré après un accident de voiture. C'est en revenant des obsèques de la duchesse d'Orléans, en Angleterre, où s'était réfugiée la famille royale, qu'il ressentit, chez le médecin de la reine, les premières atteintes de la maladie qui allait l'emporter. Il est mêlé à la haute société de son temps, à laquelle appartenait sa femme, veuve en premières noces du général Boffrand, gouverneur du comte de Paris, et il en est le peintre favori.

Ceux qui s'intéressent à l'école romantique ne peuvent en méconnaître ce représentant. Condisciple de Delacroix et de Géricault chez Guérin, il suit d'abord le même chemin. A la *Barque de Dante*, il répond par son *Saint Thomas d'Aquin prêchant dans la tempête*. Aux *Massacres de Scio* et à la *Grèce expirant*, il fait écho par les *Femmes souliotes* et par *Botzaris à Missolonghi*. M. Six indique

même qu'il ne fut pas sans agir à son tour sur Delacroix : le maître aurait puisé dans *Allons, enfants de la Patrie*, peint par Scheffer en 1825, l'idée de la *Liberté conduisant les peuples*, de 1830. Puis, avec les œuvres inspirées de Goethe, se dévoilent les tendances personnelles de Scheffer. Il crée une forme sentimentale du romantisme. Il recherche des sujets émouvants ; il donne à ses personnages, même dans les portraits, des attitudes pensives, des traits émaciés, des regards profonds, qui vont au delà de la terre. *Sainte Monique et saint Augustin*, de 1846, au Louvre, sont au terme de cette voie. L'inspiration de Scheffer, dont nous sentons aujourd'hui surtout les côtés faibles, n'est pas toujours défendue par des mérites picturaux. M. Six observe que l'artiste, par conscience, gâtait ses tableaux en les retouchant à satiété. Ceux qui connaissent l'esquisse, superbe par le sentiment et la facture, du *Portrait de la reine Marie-Amélie*, conservé par son arrière-petite-fille, S. M. la Reine Amélie de Portugal, et la comparent au portrait achevé, plus froid et plus lisse du Musée de Chantilly, comprennent toute la valeur de cette remarque. De pareils morceaux doivent ramener sur Scheffer une attention sympathique. D'autre part, l'artiste, que ses contemporains surnommèrent, avec délice, le « peintre des âmes », nous apporte, sur les goûts d'une société que dépassait le génie de Delacroix, un enseignement précieux.

Ainsi la Hollande nous fournit-elle, une fois de plus, des éléments pour l'histoire de l'art français.

Clotilde BRIÈRE-MISME.

HANNA ADENAUER. — **Die Kathedrale von Laon.** — Dusseldorf, L. Schwann, 1934. In-8°, 77 p., fig. et planches.

Cet ouvrage n'ajoute rien, quant à l'histoire de l'admirable édifice, à l'excellente monographie publiée en 1926 par Lucien Broche, chez l'éditeur Laurens. On retiendra toutefois les raisons pour lesquelles l'auteur croit que, sur les fondations semi-circulaires de l'abside de 1160, connues par les fouilles de 1857, s'élevait une abside polygonale. De fait, l'absidiole nord, polygonale, est ainsi bâtie sur un soubassement semi-circulaire ; mais elle est postérieure d'un quart de siècle environ et il est plus vraisemblable que l'abside et le déambulatoire disparus ressemblaient à ceux de la cathédrale de Paris avant l'addition des chapelles rayonnantes.

L'auteur, par contre, s'étend, plus que M. Broche, qui cependant avait dit l'essentiel, sur la place qu'occupe la cathédrale de Laon dans l'architecture gothique. Il étudie le plan, puis l'élévation du corps de l'édifice, enfin l'ordonnance des tours. L'auteur avait, d'ailleurs, pour point de départ, le si pénétrant article publié en 1926 par M. Élie Lambert dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Il semble bien que l'abside et le transept, dans leur premier état, aient été une combinaison des parties correspondantes de Saint-Rémy de Reims et de Notre-Dame de Soissons. C'est en Allemagne qu'il fut surtout imité. Des cartes situent les monuments cités ; quelques vues de cathédrales allemandes appuient toutes ces comparaisons. L'illustration, qui est excellente, aurait pu être plus abondante.

R. DORÉ.

ERNST KRIS und OTTO KURZ. — **Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch.** — Vienne, Krys-tall-Verlag, 1934. In-8°, 140 pages.

Voici un curieux petit livre, et le sujet même, le

point de vue d'où il est attaqué surprennent le lecteur français comme à l'improviste. A vrai dire, l'un des auteurs, M. Kris, connu des spécialistes pour ses études sur les pierres gravées, y avait prélué par d'autres ouvrages, sur ce fou de Franz Xavier Messerschmidt notamment. Il s'agit ici de la « légende de l'artiste », non pas d'un artiste, mais précisément de ce que la biographie traditionnelle, légendaire, livre communément à la postérité, dans tous les temps, sur l'artiste, l'artiste en soi. Il est de fait que dès l'Antiquité et jusqu'à nos jours, si étonnant qu'il paraisse, la « vie » d'un grand peintre, d'un grand sculpteur, est nourrie des mêmes anecdotes, que ceux qui en propagent le récit puisent à un fond commun transmis de génération en génération par un public admiratif qui se succède, identique, à lui-même. Ainsi tel mot, mettons de Degas, a été préfiguré par un propos analogue prêté à Zeuxis ou à Apelle. Voilà ce que MM. Kris et Kurz nous forcent à constater en accumulant les exemples tirés de l'histoire. C'est que l'artiste est, aujourd'hui comme aux temps primitifs, un héros, un mage, un sorcier qui commande à la matière, et de là viennent toutes les idées qui se cristallisent autour de lui, toutes les fables qui l'entourent, depuis les prodiges de ses enfances, et les miracles de sa virtuosité, jusqu'aux farces de sa vie de bohème. La matière traitée dans cet « essai » se présente donc sous deux aspects : l'un sociologique, l'autre psychologique, mais les auteurs n'ont abordé que de biais leur enquête en ce sens. Ils semblent avoir eu pour principale préoccupation de justifier par des textes adroitement choisis et rassemblés avec science une thèse qui, de prime abord, peut être taxée de paradoxale. M. Kris nous promet de pénétrer une autre fois au cœur même du sujet, et de nous donner, après un exposé de la « légende de l'artiste », les raisons qui font que l'artiste est un mythe. Ces raisons tiennent, d'une part, à la psychologie de l'ouvrier d'art lui-même et, d'autre part, à la psychologie des foules. J'en ai assez dit pour faire sentir la richesse de ces aperçus. Le petit livre que j'ai sous les yeux est bourré de faits, très dense, et pourtant d'un abord facile. Je lui souhaite beaucoup de lecteurs, et je voudrais qu'il fût traduit en français.

J. B.

JEAN VIREY. — *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon. Cluny et sa région.* — Mâcon, Imprimerie Protat, 1934 In-4°, XV, 475 p., figures et planches.

L'ancien diocèse de Mâcon ne comprenait qu'une faible partie de l'actuel département de Saône-et-Loire ; par contre, il englobait une partie du Beaujolais et du Brionnais, avec Beaujeu et Charlieu. L'illustre abbaye de Cluny est sur son territoire. Au nord, sur la Saône, il commençait aux portes de Tournus, c'est-à-dire à l'endroit où apparaissaient les toits de tuiles plats. En somme, c'était la face méridionale du vaste duché de Bourgogne.

Aux églises romanes de ce diocèse, M. Jean Virey avait consacré, en 1892, un excellent ouvrage, depuis longtemps épuisé. C'est une nouvelle édition qu'il en donne aujourd'hui, revue et augmentée puisque, au lieu des cinquante-cinq églises étudiées en 1892, nous en avons cette fois quatre-vingt-douze.

L'auteur fait précéder cette série de monographies d'une étude préliminaire sur les *Caractères généraux de l'architecture romane dans l'ancien diocèse de Mâcon*.

Bien qu'il eût fait preuve, en 1892, d'une singulière perspicacité, M. Virey avait à tenir compte des travaux

d'ensemble de Kingsley Porter, de Puig i Cadafalch et des travaux consacrés à la Bourgogne par MM. Marcel Aubert, Louis Hauteœur, le vicomte de Truchis, Charles Oursel, M^{lle} Christiane Malo, etc.

Si les dates certaines font défaut, l'appareil plus fruste et la plus grande simplicité des formes permettent cependant d'attribuer au XI^e siècle nombre de petites églises, dont la nef, presque toujours dépourvue de bas-côtés, est presque toujours plafonnée. Ces édifices appartiennent bien à l'art impérial carolingien, à ce « premier art roman » qui, dépourvu de caractères régionaux, règne sur la Lombardie, la Suisse, le bassin du Rhône, le Languedoc et la Catalogne. Au XII^e siècle, les églises du diocèse de Mâcon sont d'une construction plus soignée, tout en restant très simple, mais la nef est voûtée en berceau et les bas-côtés sont voûtés d'arêtes ; des clochers importants s'élèvent sur la coupole octogonale qui couvre la croisée du transept. L'arc brisé apparut en Bourgogne de très bonne heure.

Comme l'avait déjà fait Lasteyrie, M. Virey rappelle qu'il n'y a pas d'architecture clunisienne ; l'admirable église commencée par saint Hugues, en 1080, a eu cependant une influence régionale considérable, mais en dehors du diocèse de Mâcon, à Vézelay, Autun, Beaune, Paray-le-Monial, Langres. Faut-il en conclure que les habitants du Mâconnais et du Beaujolais avaient déjà ce goût de la simplicité qui est le propre des Méridionaux français ? On aurait été heureux d'avoir l'avis de l'auteur. De fait, en dehors de Cluny, le diocèse n'offre d'églises bien décorées qu'en Brionnais. En somme, au XII^e siècle, le diocèse, bordé à l'est par la Saône qui faisait la frontière du Saint-Empire, reste fidèle aux traditions impériales.

Nous ne ferons à ce bel ouvrage que des critiques de détail. Pourquoi ne pas avoir adopté une échelle unique pour tous les plans ? Pourquoi ne pas avoir, sur ces plans, indiqué, au moyen d'un pointillé, les berceaux brisés et, au moyen d'un signe conventionnel, les berceaux en plein cintre ? Pourquoi ne pas avoir multiplié les coupes transversales qui précisent les proportions des monuments ? Il eût fallu augmenter un peu le nombre des illustrations : des vues intérieures des églises de Châteauneuf, d'Iguerande, de Saint-Albain, entre autres, auraient été les bienvenues.

L'auteur a négligé les chapiteaux du chœur de Cluny qui ont fait l'objet d'une longue controverse à laquelle M. Paul Deschamps paraît avoir mis fin, en 1930, par ses articles de la *Revue de l'Art ancien et moderne*. A défaut d'une solution satisfaisante, il eût fallu cependant essayer de nous expliquer la scène qui orne le linteau de la fenêtre, à droite de la porte du porche de Charlieu.

La présentation matérielle de l'ouvrage fait le plus grand honneur à l'imprimerie Protat ; l'illustration, en simili-gravure, sur papier mat, est parfaitement réussie.

R. DORÉ.

ABBÉ V. LEROQUAIS. — *Le bréviaire-missel du prieuré clunisien de Lewes* (collection Georges Moreau). Paris, Georges Andrieux, 1935. 29×23, 26 p., VIII pl. 1 vol. 30 francs.

M. l'abbé Leroquais est sans doute l'un des meilleurs connaisseurs des manuscrits du moyen âge et de la liturgie. L'analyse qu'il nous présente d'un des joyaux de la collection G. Moreau est donc faite de main de maître. L'auteur nous démontre par de clairs arguments qu'il s'agit d'un bréviaire-missel d'une abbaye cluni-

sienne, puis que l'origine du livre est anglaise. Il y relève la présence dans le calendrier des « jours égyptiques », enfin nous conduit, grâce au culte spécial de saint Pancrace qu'atteste ledit calendrier, au prieuré de Lewes, dans le comté de Sussex, dont il nous trace l'histoire. L'abbaye de Lewes fut fondée par Guillaume de Varenne, dans le moment où l'empereur Henri IV s'humiliait aux pieds de Grégoire VII à Canossa. La partie la plus ancienne du manuscrit fut exécutée dans le dernier quart du XIII^e siècle ; les parties ajoutées, au début du XIV^e.

J. B.

ALFRED SCHARF. — **Filippino Lippi.** Vienne, Anton Schroll, 1935. In-4^o, 156 p., 128 planches.

L'étude publiée en 1899 par M. Berenson, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, sous le titre *Amico di Sandro*, demeure un des travaux les plus accomplis de la critique d'art, c'est un petit chef-d'œuvre qu'on relira longtemps... bien que la thèse qui s'y trouve exposée soit périmée, et que ce charmant amico di Sandro n'existe pas. Mais l'auteur nous y donne un modèle de finesse dans le goût, d'élégance et d'esprit dans la discussion, qui mérite d'être médité : c'est par ces voies que l'on aborde la vérité. L'amico di Sandro, ce gracieux fantôme, s'est incarné dans la personne de Filippino Lippi, et M. Berenson lui-même y consent dans ce précieux et si riche petit volume des *Italian pictures of the Renaissance*. Cette erreur — si l'on peut employer ce mot — d'un grand maître parmi les connaisseurs, *felix culpa!*, nous aide à mieux comprendre Filippino Lippi, qui d'abord est l'élève ou l'ami de Botticelli, avant d'être un suivant de Pollaiuolo, et c'est mieux saisir ce que fut son talent que de savoir comme quoi furent groupées sous un nom fictif des peintures de sa propre main, de celle de Botticelli, de Ghirlandajo, de Filippo Lippi. Déjà M. Berenson faisait remarquer que « Botticelli n'explique pas tout Filippino ». On notera aussi tout ce que ce Florentin, parfois sec et dur, a de peu classique, non seulement dans le trait, dans les éclats de lumière jetés sur le drapé, mais dans l'élan même de sa fantaisie. Des modèles antiques qu'il a sous les yeux (on notera que la figure d'Agrippa condamnant saint Pierre, à la chapelle Brancacci, est copiée sur une monnaie romaine de Néron), il tire les éléments d'une composition baroque. Ces architectures qu'il aime tant et qu'il prodigue, sont d'impraticables édifices de théâtre qui évoquent les monuments dressés sur les places et dans les rues, aux jours de fête, sur le passage des princes. M. Alfred Scharf est bien avisé, à propos du dieu Mars de la chapelle Strozzi, qui de son foudre menace saint Philippe, de penser à Mozart et à la statue du Commandeur du *Festin de pierre*.

Voici donc un gros volume qui vise à être définitif sur ce peintre d'un génie tantôt presque musical et tantôt précis jusqu'à la froideur. M. Scharf nous dit tout ce qu'on sait de la vie du fils du moine Filippo Lippi et de la nonne Lucrezia Buti, avec une netteté qui exclut tout romantisme... ces écarts étaient sans doute trop tentants. Nous suivons ensuite son activité depuis les Vierges de ses débuts jusqu'aux fresques fameuses de la chapelle Brancacci, de la chapelle Caraffa, à Rome, de la chapelle Strozzi à Santa Maria Novella. Les hispanisants noteront la collaboration d'Alonso Berruguete, le fameux sculpteur, avec Filippino Lippi, pour l'exécution du *Couronnement de la Vierge* du Louvre (Cf., J. Allende Salazar, *Alonso Berruguete en Florencia*,

Archivo español de Arte y arqueología, sept.-déc. 1934). Tout cela fait l'objet d'une analyse sobre et sage. Un dernier chapitre est consacré aux dessins. L'ouvrage comprend des pièces justificatives recueillies dans différents livres précédemment publiés, un catalogue détaillé des peintures et des dessins, des index des noms de personnes et des lieux où se trouvent les œuvres de Filippino. Les illustrations sont excellentes, je veux dire aussi bonnes qu'elles peuvent l'être en l'absence de couleurs, et très abondantes. La consultation en est rendue quelque peu difficile par l'absence de légendes et l'obligation où l'on est de se reporter à une table, d'ailleurs fort bien établie. En résumé, nous avons désormais à notre disposition un très bon instrument de travail pour étudier un des peintres les plus séduisants de la fin du XV^e siècle florentin, période singulière assurément dans l'histoire.

J. B.

PAUL GUINARD. — **Madrid, l'Escorial et les anciennes résidences royales.** Paris, H. Laurens (Les villes d'art célèbres), 1935. In-8^o, 195 pages.

Quelques traits, mais ceux-là éminents, permettent de placer Madrid parmi les villes d'art : d'abord le Prado, musée peut-être inégalé, puis le Palais Royal, devenu Palais National depuis la République, enfin l'inoubliable paysage, dont Velasquez a fait le fond des images de l'Espagne monarchique. Quant au reste, qui n'est nullement négligeable, il faut être un vieux madrilène comme M. Paul Guinard pour le connaître et en parler. Directeur de l'Institut français, M. Guinard est le meilleur des guides. En lisant d'affilée son livre, je lui ai su grand gré du ton modéré, toujours si juste, de son exposé, de l'intelligence vraiment singulière qui s'y manifeste à tout instant. Surtout, il a le don d'animer son récit, il connaît la vie madrilène, et sait bien qu'il était indispensable de l'évoquer parmi les monuments qu'il énumère. La même sagacité dans l'estime, nous la retrouvons dans les chapitres consacrés à Aranjuez ou à La Granja, à l'Escorial surtout. Dieu sait de quelles absurdités on nous a abreuvés à propos de ce monument célèbre ! M. Guinard écarte d'une main ferme, mais sans emportement, les billevesées du romantisme. Ses pages sur Philippe II sont remarquables et d'une lecture attachante, et je communie avec la sensibilité de l'auteur quand il nous parle des paysages si nobles et si rares de la Moncloa, du Pardo, du Guadarrama ou de la Casa de Campo. Le plus neuf de ce livre, et je crois que M. Guinard n'a pas dit là-dessus son dernier mot, c'est ce qui touche au baroque madrilène, si peu connu, et si décrié. Je n'ai pas le loisir de m'y appesantir. Tel qu'il est, le livre est excellent. Que l'auteur et l'éditeur me pardonnent, mais je me suis pris à en rêver une autre présentation, une meilleure illustration, plus abondante et plus explicite, accompagnée d'un bon plan. C'est que ce sujet, l'histoire de Madrid et des résidences royales, est l'un des plus passionnants qui soient. Le cadre de la collection des « villes d'art » est un peu désuet. Mais ne nous plaignons pas : nous n'irons plus à Madrid sans ce précieux volume dans notre bagage... Deux mots encore, en vue d'une nouvelle édition : page 32, Jeanne de Portugal était la sœur de Philippe II, et non pas de Charles-Quint. Dans la bibliographie, il faudrait citer le livre de M. Louis Réau sur l'expansion de l'art français à l'Etranger, en Espagne et au Portugal.

J. B.

L'abbé HENRI BREUIL. — **Les peintures rupestres schématiques de la péninsule ibérique. IV. Sud-Est et Est de l'Espagne.** Imprimerie de Lagny, 1935. G. in-4°, 166 p., 45 pl. (Ouvrage publié sous les auspices et aux frais de la Fondation Singer-Polignac.)

On a déjà rendu compte, dans la *Gazette*, des premiers volumes de cette publication. Celui-ci décrit analytiquement, dans la province d'Almeria, au nord, la roche de la Graja de Jimena de Jaén, les roches peintes du Maïmon, de la Sierra de Maria, du Gabal, de l'Estrecho de Santonge et des Lavaderos de Tello ; les roches peintes entre Lorca et Velez Blanco, de Huescar et entre Velez Blanco et Grenade ; dans la même province, au sud, les roches de Lubrin et del Almendral ; dans la province d'Albacete, les roches de Minateda, Alpera et environs ; dans la province d'Alicante, la Peña Escrita de Tarbena ; divers éléments éparpillés dans les provinces de Valence, Cuenca, Teruel et Tarragone.

M. l'abbé Breuil, en concluant, assure que sans doute il faut voir dans les roches peintes néo-énéolithiques les lieux sacrés des populations de ce temps. Dans les signes qu'elles portent, le culte des ancêtres, les figurations matrimoniales ou d'enfantement, la chasse, l'élevage du bétail ont laissé leur reflet. Cet ensemble témoigne des préoccupations diverses d'une société déjà organisée. « Ces signes, qui ne sont pas encore de l'écriture, mais qui y conduisent, ne sont pas aussi muets que bien des panneaux écrits dans une langue ignorée. Les roches sont, à leur façon, plus éloquentes que les *bois parlants* de l'île de Pâques : aux deux antipodes de notre globe, ils constituent les extrémités de deux chaînes qui doivent se relier quelque part, vers le centre de l'Asie. »

ROBERT BOEHRINGER. — **Platon. Bildnisse und Nachweise.** Breslau, éd. Ferdinand Hirt, 1935. In-4°, 31 p. et 92 planches.

Nous sommes assurés de posséder le vrai portrait de Platon, et voilà qui est digne de remarque, car il est bien rare qu'avant l'époque hellénistique nous puissions nous flatter de connaître les traits d'un personnage célèbre de l'Antiquité. On sait que vers le milieu du IV^e siècle, le sculpteur Silanion prit pour modèle le prince des philosophes, et les copies qui dérivent de cet original ont entre elles un tel air de parenté qu'il est impossible de s'y méprendre : telle était bien l'apparence du disciple de Socrate. N'essayons pas de dissimuler notre déception : l'image n'est que trop conforme à la description écrite des textes contemporains. La figure plus maussade que grave, le philosophe penchait vers la terre une tête lourde de pensée, mais sans beauté, et il avait le dos voûté. Eh quoi ! nulle ironie, nulle gaité chez l'auteur des étincelants dialogues ? Il faut en faire son deuil, ce masque massif illustre pauvrement les paroles ailées. M. Boehringer, en un texte très court, commente de belles photographies presque trop nombreuses, car chacune de ces répliques, d'un art souvent médiocre, est présentée sous toutes ses faces. A vrai dire, si le sujet en vaut la peine, car il s'agit de la plus haute figure dont l'hellénisme puisse tirer gloire, on sent bien qu'il y avait peu à dire de ces sculptures assez ternes. Du moins, l'auteur s'est-il tiré de sa tâche avec un soin minutieux. Son catalogue est, je crois, complet, et chacune des notices reproduit toute la « littérature » relative à l'ouvrage analysé. J. B.

ALFONS-M. SCHNEIDER. — **Die Brotvermehrungskirche von et-tâbga am Genesarethsee und ihre Mosaiken.** —

Paderborn, 1934. In-8°, 80 p., 39 pl. Collectanea hierosolymitana. Publications de l'Institut oriental de la Société Görres, à Jérusalem, vol. IV.

Intéressante brochure consacrée à l'église de la Multiplication des Pains, de Génésareth. Le domaine où se trouvent les ruines a été acquis par le Deutscher Verein um Heiligem Lande, en 1886. Les fouilles n'ont été entreprises qu'au printemps de 1932. Les sources littéraires nous font connaître l'existence d'une église en ce lieu, dès la fin du IV^e siècle, mais elle fut détruite dans le courant du VII^e siècle. Les travaux sur le terrain ont révélé le plan de la construction, et mis au jour de fort belles mosaïques.

J. B.

L. REIDEMEISTER. — **Ming-Porzellane in schwedischen Sammlungen.** — Berlin et Leipzig, Walter de Gruyter, 1935. In-4°, 34 p., 64 planches.

On trouvera dans ce volume une vue d'ensemble sur les collections de porcelaines chinoises qui se trouvent rassemblées en Suède. L'auteur est amené, par l'examen de ces pièces, à retracer le développement de l'art de la céramique sous la dynastie des Ming, du XIV^e au XVII^e siècle et surtout à l'époque de Ch'eng-hua (1465-1487). L'importance en ces matières des collections suédoises vient de ce que, au XVIII^e siècle, la Compagnie suédoise des Indes orientales importa des quantités considérables de produits de cette industrie. L'une des plus importantes de ces collections, bien qu'elle soit demeurée longtemps presque inconnue, est celle du prince héritier Gustave-Adolphe. Le texte fort bref de ce livre est illustré de fort belles planches, classées par ordre chronologique, accompagnées d'un substantiel commentaire. Nous avons là un recueil d'une importance capitale pour tous ceux qui portent intérêt à un art admirable de goût et de raffinement.

J. B.

Congrès archéologique de France. — 96^e session tenue à Nancy et à Verdun en 1933 par la Société française d'Archéologie. — Paris, A. Picard, 1934. In-8°, 534 p., fig. et planches.

Depuis cent ans qu'elle organise des congrès, la Société française d'Archéologie ne s'était jamais réunie dans ces deux villes. Le congrès de 1932 complètera ceux de 1920 (Strasbourg, Metz, Colmar) et de 1922 (Rhénanie). Le présent volume est digne de la célèbre collection. Constatons tout d'abord que les congrès n'hésitent plus à étudier les monuments des XVII^e et XVIII^e siècles. Comment pourrait-on négliger, à Nancy, les magnifiques édifices bâtis sous les auspices de Stanislas Leczinski ? Louée soit l'admiration que leur ont témoignée les rédacteurs des notices : MM. Deshoulières, Maurice Dumolin, André Philippe, Étienne Fels, Jean Vallery-Radot, Pierre Marot, Pierre d'Herbécourt !

La grande révélation du Congrès fut la cathédrale de Verdun : en réparant les dégâts causés par le bombardement, les restaurateurs ont saisi l'occasion de faire disparaître une partie des travestissements que le XVIII^e siècle, ici mal inspiré, avait infligés à ce monument ; déplorons, moins discrètement que M. Étienne Fels, qu'on n'ait pas été plus hardi et que, achevant l'œuvre des obus allemands, on n'ait pas continué de démolir les voûtes de la nef (ajoutées au XIV^e siècle) pour redonner à la cathédrale l'aspect qu'elle avait à la fin du XI^e siècle et que reproduit heureusement la nef de l'église voisine

de Dugny. La cathédrale de Verdun, avec ses deux transepts et ses deux absides opposées, est, en effet, le plus important des monuments romans de Lorraine. Si l'abside orientale, bâtie au milieu du XII^e siècle, a été modifiée au XIV^e siècle, l'abside de l'église de Mont-devant-Sassey, aussi visitée par le Congrès, nous en fournit du moins une copie intacte.

Les influences rhénanes se retrouvent aux deux églises de Saint-Dié. Mais avec l'art gothique, ce sont les influences champenoises, bourguignonnes, parisiennes qui l'emportent aux deux églises de Toul, à Saint-Maurice d'Épinal, à Charmes, à Étival. Citons encore, parmi les églises gothiques que décrit le volume, celles d'Avioth et de Marville.

MM. Fels et Deshoulières ont probablement raison d'attribuer au début du XII^e siècle les églises de Dugny et de Champ-le-Duc, qui sont semblables à celle d'Agliate, en Lombardie, qui date du IX^e siècle. Or M. Puig y Cadafalch, dans son *Premier art roman*, cite deux fois celle de Dugny dans des termes qui ne sont pas tout à fait concordants. Cela nous amène à regretter qu'à tant d'excellentes monographies les congrès n'ajoutent plus, comme il se faisait naguère, quelques études d'ensemble. N'était-ce pas l'occasion de vérifier, pour la Lorraine, les théories de l'archéologue catalan, dont le livre est postérieur aux congrès de 1920 et 1922, et de faire un tableau d'ensemble de l'architecture du XI^e siècle dans la région ? En 1913, M. Georges Durand, dans son excellent ouvrage sur les *Eglises romanes des Vosges*, avait montré combien peu nombreux sont, dans ce département, les édifices du XI^e siècle et combien, au XII^e siècle, ils s'affranchissent des traditions rhénanes. En tête du Congrès de 1922 M. Marcel Aubert avait écrit sur l'*Art en Rhénanie* quelques pages extrêmement vivantes dans leur concision, mais il n'avait pu qu'effleurer le sujet que nous aurions eu plaisir à voir traiter cette fois.

De même, le Congrès décrit bon nombre d'églises à triple nef (*Hallenkirche*) : Saint-Étienne de Bar-de-Duc, Saint-Étienne et Saint-Michel de Saint-Mihiel, Blénod-lès-Toul, Autrey, Prémontrés de Pont-à-Mousson, Saint-Sébastien de Nancy ; beaucoup ne datent d'ailleurs que du XVIII^e siècle ; un recensement des églises lorraines de ce type, à défaut d'une étude plus générale, aurait été le bienvenu ; la carte qu'on en aurait dressée serait peut-être fort instructive. En somme, il eût été intéressant de poursuivre l'étude que, en 1922, Lefèvre-Pontalis avait faite des *Nefs sans fenêtres*. Les auteurs, au contraire, n'ont pas attiré l'attention sur ce type de construction qui frappe si rapidement le voyageur dans le Nord-Est de la France. Décivant la nef d'Autrey, M. Philippe se contente de dire que « le vaisseau central, très bas, est obscur ». Sans la photographie qui accompagne la notice, il serait impossible de savoir qu'il s'agit d'une triple nef.

Quelques illustrations manquent : une coupe transversale de l'église de Blénod-lès-Toul, un plan de Saint-Laurent de Pont-à-Mousson, une vue de la nef de la cathédrale de Verdun.

Simple lacunes qui n'enlèvent rien à la qualité de ces précieux volumes rédigés avec une unité de méthode qui fait un singulier honneur aux directeurs de la Société.

R. DORÉ.

Les tables de l'« Illustration ». — L'*Illustration* vient de faire paraître ses tables pour la période qui va de 1843 à 1932 ; ouvrage considérable, qui comprend trois volumes,

suivis d'un volume d'index. Dans ce dernier, on compte quarante mille noms propres. C'est dire l'importance d'un recueil où l'on trouvera des informations de tout ordre, et où l'historien, le critique d'art pourront aussi puiser d'abondants renseignements.

J. B.

Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, Deel I, 1934. Antwerpen, « De Sikkel », 1934, in-8°, 250 p., figures.

Le premier volume de cet annuaire contient huit études en flamand ; six sont suivies d'un résumé tantôt français, tantôt anglais ; nous les analysons.

L. Speleers, par l'étude des signes des plus anciens textes hiéroglyphiques, ceux des Pyramides, montre que « l'écriture est un adjuvant utile, sinon indispensable, de l'histoire de l'art et de l'archéologie ». En effet, ces signes représentent de nombreux objets qui jouent un rôle dans l'histoire de l'art (tombes, pyramides, temples, outils, véhicules) et, souvent, les formes que leur donne l'écriture sont confirmées par les objets trouvés au cours des fouilles, par les ruines, ou même par les représentations plastiques.

À propos de la marque de Jan Van Doesborgh, imprimeur à Anvers, M. Paul de Keyser étudie quelques représentations de la Fortune dans les gravures sur bois et les peintures de manuscrits. Le même M. de Keyser montre que l'auteur des bois qui illustrent le livre intitulé *Van den dire blinde danssen* (Gouda, 1482), n'est autre que le fameux « Graveur de Harlem », qui travailla dans cette ville pour l'imprimeur Bellaert, depuis 1483, et examine son œuvre.

Le professeur Fl. Van der Mueren prouve que l'histoire de la musique doit, pour prendre place dans l'histoire générale, être incorporée à l'histoire de l'art, dont elle est une des branches, comme le prouve son évolution stylistique, analogue à celle des arts plastiques. « La question est de savoir si les arts — aussi la musique — évoluent parallèlement, c'est-à-dire s'il y a identité stylistique entre tous les arts d'une même époque donnée et, ce qui plus est, d'un même milieu racique. Nous répondons affirmativement. Nous affirmons que ce parallélisme doit être absolu, que sans ce caractère absolu le problème n'a pas de raison d'être ni ne se pose. »

MM. D. Roggen et M. De Vleschouwer, rappelant que Claus Sluter, avant son départ pour Dijon, avait fait un séjour prolongé à Bruxelles, montrent que l'étude des sculptures de cette époque, tant à Bruxelles qu'aux environs, s'impose à tous ceux qui s'intéressent à l'art de Sluter. L'examen des deux retables de De Baerze à Dijon, du retable de Hakendover, des sculptures provenant du portail de l'ancien beffroi de Bruxelles et des grandes sculptures de l'église de Hal montre que « pendant que Sluter produisait ses chefs-d'œuvre à Dijon, des sculpteurs brabançons avaient adopté des principes identiques aux siens » tandis que d'autres sculpteurs de la même école continuaient le style traditionnel. De ces ressemblances il est impossible, dans l'état actuel de nos connaissances, de savoir qui, de Sluter ou des maîtres bruxellois, a pris l'initiative.

D. Roggen. Étude sur la vie et l'œuvre d'Hennequin de Marville, prédécesseur de Claus Sluter à l'atelier des ducs de Bourgogne, à Dijon, où il mourut en juillet 1390. — Étude sur Jan ou Hennequin Van Prindael, sculpteur bruxellois, principal collaborateur de Sluter à l'atelier de Dijon au moment où celui-ci prend la suc-

cession de Marville, puis employé par le duc de Savoie jusque vers 1424.

M. J. Duverger, d'après les documents d'archives, établit une liste nouvelle de deux cent cinquante tapisseries des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles à Bruxelles, pour la plupart inconnues, identifie les œuvres de plusieurs ateliers et apporte diverses précisions biographiques.

P. E.

Commemorative catalogue of the Exhibition of British Art. Royal Academy of Arts, London, January-March 1934. Oxford University Press, London, Humphrey Milford, in-8°, XXVII-381 p. de texte, 256 illustrations.

Comme le rappelle une note liminaire, ce beau catalogue, de même que les catalogues des expositions française, italienne et hollandaise qui l'ont précédé, n'est pas seulement un souvenir de l'Exposition de l'Art anglais, mais une véritable anthologie de cet art. Ses excellentes reproductions donnent, en effet, l'image d'à peu près tous les objets importants qui figuraient à l'exposition, au nombre de plus de seize cents, les notices, sommaires mais précises, les décrivent et les situent. Elles sont rangées en ordre méthodique : manuscrits à peintures, peintures, dessins, miniatures, sculptures, broderies, tapisseries, mobilier, armes, manuscrits héraldiques, objets d'art. Un index des noms d'artistes et de prêteurs termine l'ouvrage.

P. E.

REVUE DES REVUES

THE ART BULLETIN, an illustrated quarterly published by the College Art Association of America, décembre 1934. — ARTHUR UPHAM POPE, **La signification historique de la décoration de stuc dans l'architecture persane.** Sur la datation des monuments par l'examen de l'ornement de stuc. Aboutit à classer parmi les monuments seljoukides deux nouveaux édifices : l'Heydariya à Kasirn et l'Alawiyān à Hamadan. — F.-E. HYSLOP, jr., **Un reliquaire byzantin de la Vraie-Croix provenant du Sancta Sanctorum.** Reliquaire de bois peint actuellement conservé au Musée chrétien de la Bibliothèque du Vatican et que l'auteur date du ^{xii}^e siècle. — EDGAR E. SCHENCK, **Une pyxide de bois peinte au Musée chrétien de la Bibliothèque du Vatican.** Le sujet de la peinture serait la vie de saint Joseph, la pyxide, faite dans le centre ou au nord de l'Italie, daterait du début du ^{xii}^e siècle. — STÉPHAN POGLAYEN-NEUWALL, **Les toilettes de Vénus, de Titien, et leurs copies.** Classement des copies par familles dérivant de trois types : *Venus pudica* au miroir, Vénus vêtue au miroir, *Venus pudica* seule. — RICHARD M. BAUM, **Joseph Nollekens, un néo-classique excentrique.** Sur des caricatures de Nollekens, par Rowlandson.

MUSEUM. Revista de arte español antiguo y moderno, 7^e vol., num. 10. — LÉANDRO DE SARALEGUI, **Fragments de retables détruits.** Peintures du ^{xv}^e siècle, des écoles ibériques, actuellement dans des collections publiques ou privées. — FÉLIX ELIAS, **Influence de la sculpture orientale ancienne sur la sculpture européenne moderne.** Influences chinoises, japonaises, hindoues. — POMPEYO GENER, **Armes blanches à main.** III. La dague, le sabre. ^{xv}^e-^{xvi}^e siècles.

LA REVUE DE L'ART. REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE, février 1935. — CHARLES STERLING, **Les peintres de la réalité en France au ^{xvii}^e siècle. II. Le portrait, la scène de genre, la nature morte.** Étude sur Robert Tournier, de Toulouse, auteur supposé du *Souper d'Emmaüs* (Musée de Nantes), et sur les portraits peints par les Le Nain, Claude Lefebvre, Laurent Fauchier. Conclusions sur l'école réaliste en France au ^{xvii}^e siècle. — PAUL JAMOT, **Le réalisme dans la peinture française au ^{xvii}^e siècle, les enseignements de**

deux expositions. Exposé des raisons qui ont fait choisir le titre de « peintres de la Réalité ». Étude sur l'influence de Caravage sur Georges de La Tour, Mathieu et Louis Le Nain. — COMTE ARNAULD DORIA, **Les peintures religieuses de Pierre Van Mol aux Carmes.** Les œuvres de Van Mol à la chapelle du Sacré-Cœur des Carmes de Paris (actuel Institut catholique) ont été restaurées et sont décrites par le comte A. Doria : *Transfiguration*, scènes de la *Vie de saint Jacques-le-Majeur*, de *Saint Dominique*, de *Saint Louis*. — RAIMOND VAN MARLE, **L'Annonciation dans la sculpture monumentale de Pise et de Sienne** (note complémentaire). Additions à deux articles précédents d'après des œuvres nouvellement découvertes. — W. RAKIN, **Largillier, peintre d'enfants.** Un tableau inconnu. Dessus de porte représentant un enfant en Amour, signé et daté 1733, conservé au dépôt du Nouveau Palais de Potsdam.

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTER-TUMSKUNDE, 1935, I. — C. VON MANDACH, **Le tableau de saint Antoine, par Niklaus Manuel.** Tableau acheté en 1931, en Savoie, pour le Musée de Berne, et récemment restauré. L'auteur est un peintre suisse, qui travaillait dans le premier quart du ^{xvi}^e siècle, et dans l'orbite des peintres allemands contemporains, Grünewald et Dürer. — LUISE BÖHLING, **Ouvrages des disciples de Jörg Lederer, dans le Vorarlberg et la Suisse.** Sculptures du début du ^{xvi}^e siècle. — LINUS BIRCHLER, **Histoire de l'édification de l'église Saint-Just, à Flums.** B. **L'église gothique.** — RICHARD WIEBEL, **L'iconographie sculpturale dans la cathédrale de Coire.** Chapiteaux d'époque romane. — R. LAUR-BELART, **Un sanctuaire de Cybèle à Kaiseraugst.** Fouilles exécutées en 1933. Fragments de sculptures : têtes d'enfants, corne d'abondance, statues féminines, ⁱⁱ^e ou ⁱⁱⁱ^e siècle de notre ère.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE Y ARQUEOLOGIA, septembre-décembre 1934. — M. GÓMEZ MORENO, **A propos de Simon de Cologne à Valladolid.** Texte de Simon de Cologne, daté de 1501, retrouvé aux archives de Simancas et relatif au sculpteur de Burgos « maestre Gil », père de Diego Siloee ; son nom véritable serait « Gilles d'Anvers ». — JUAN ALLENDE-SALAZAR, **Alonso**

Berruguete à Florence. Identifie l'*Immaculée Conception* de l'église de Santo Spirito à Florence avec un tableau signalé par Vasari, auquel Berruguete avait travaillé. — JOAQUIN MARIA DE NAVASCUÉS Y DE JUAN, *Inscriptions hispano-romaines*. Inscriptions récemment découvertes. — MARIA ENCARNACIÓN CABRÉ, *Deux types génériques de « falcata » hispanique*. Cimetière ibérique (v^e-ii^e siècle avant J.-C.). — JUAN CABRÉ AGUILÓ, *Les grottes de Los Casares et de La Hoz*. Grottes à peintures d'art paléolithique, de style cantabro-français et de la période aurignacienne. — AUGUST L. MAYER, *Un petit retable hispano-flamand de buis*. Œuvre sans doute aragonaise (vers 1530, 25 mm. × 185 mm.) représentant la vie de la Vierge et appartenant à l'antiquaire J. Boehler, à Munich. — MANUEL ESTEVE GUERRERO, *Antiquités de Xérès*. Découvertes d'objets préhistoriques et Wisigothiques. — LEANDRO DE SARALEGUI, *Un tableau aragonais signé*. Une sainte martyre, du début du xv^e siècle, qui serait signée « Benedet ».

REVUE DES ARTS ASIATIQUES, tome VIII, n^o IV, reçu en février 1935. — PAUL PELLIOT, *Les déplacements de fresques en Chine sous les Tang et les Song*. — S. ELISSÉEFF, *Quelques heures à l'Exposition des Bronzes chinois* (Orangerie, mai-juin 1934). — G. DE CORAL RÉMUSAT, *De l'origine commune des linteaux de l'Inde Pallava et des linteaux khmers pré-angkorien*. — PH. STERN, *Évolution du linteau khmer*. — A. PARROT, *L'activité archéologique dans le Proche-Orient*.

RIVISTA D'ARTE, octobre-décembre 1934. — PIERO SANPAOLESI, *L'église Santa-Felicità, à Florence*. Restes d'une église romane refaite au milieu du xiv^e siècle. — BRUNO MAJOLI, *Les fresques de l'école de Rimini à l'église Sant'Agostino, à Fabriano*. — VERA GIOVANNONZI, *Notes sur Giovanni di Francesco*. Giovanni di Francesco ou le « maître du triptyque Carrand ». — ANGIOLO BADIANI, *La décoration, du XIV^e siècle, des voûtes de la cathédrale de Prato*. — ODOARDO H. GIGLIOLI, *Note sur Marcantonio Raimondi et Jacopo Francia*. — CARLO GAMBA, *Un tableau et un portrait de Gaspare Sacchi*. — EMIL MÖLLER, *Ser Giuliano di Ser Piero da Vinci et ses relations avec Léonard de Vinci*. Giuliano était le demi-frère du maître.

REVISTA ESPAÑOLA DE ARTE, décembre 1934. — MAGNUS GRONVOLD, *La période espagnole d'Ernst Josephson*. Peintre suédois d'origine juive (1851-1906),

période 1881-1882. — ANTONIO MENDEZ CASAL, *Le peintre Alexandre de Loarte*. Nouveaux documents biographiques sur ce peintre toledan (fin xvi^e-début xvii^e siècle). — AUGUST L. MAYER, *Peintures castillanes provenant de la collection Rojo y Sojo*. Classement entre deux auteurs de ces neuf tableaux de la fin du xv^e siècle. — AUGUST L. MAYER, *Un livre d'heures à miniatures espagnoles*. Manuscrit naguère vendu en Allemagne, peint en Espagne vers 1460-1480. — FRANCISCO HUESO ROLLAND, *Le château des rois d'Aragon à Naples*. Résumé historique. — MARVIN CHAUNCEY ROSS, *Émaux romans de Léon*. Émaux figurant sur un reliquaire, un calice et une croix conservés à la collégiale San Isidoro, à Léon. — BERNARDINO DE PANTORBA, *Manuel Rodriguez de Guzmán*. Peintre de genre espagnol du xix^e siècle. — *Santa Cristina de Lena*. Cette note apparente cette église à San Clemente de Rome.

PANTHEON, février 1935. — LÉO VAN PUYVELDE, *Deux peintures de Pierre Bruegel l'aîné*. Une *Tentation de saint Antoine* (collection privée à Bruxelles) ; *L'estuaire* ou *Le semeur* (collection Stuyck de Bruyère, à Anvers, où l'auteur a découvert la signature et la date 1557). — J. SIEVEKING, *Le legs James Loeb à la collection d'antiquités de Munich*. Bronzes, terres cuites, vases, bijoux grecs, sculptures romaines. — WILHELM BOECK, *Une œuvre de jeunesse de Pinturicchio et non de Pérugin*. *Le Banquet d'Hérode* au Kaiser-Friedrich Museum. — OTTO BENESCH, *Œuvres de l'école de Dürer*. Hans Baldung, *Le Christ au Jardin des Oliviers* et *Ecce homo* (Musée de Schleisheim) ; M. L. Schaüfelein, *Tournoi* (collection du comte Enzenberg). — ERICH HAENEL, *Armure de parade de l'empereur Ferdinand I^{er}*. Aux musées de Dresde et de Vienne.

JAHRBUCH DER PREUSZISCHEN KUNSTSAMM-LUNGEN, Berlin, 1935, t. 56, 1^{er} fascicule. — FRIEDRICH WINKLER, *Étude de Dürer pour la tête du pape, dans le tableau du Rosaire*. Un dessin du Cabinet des Estampes de Berlin, esquisse pour le tableau du Musée de Prague. — LUDWIG BALDASS, *L'autel de la Vierge du Maître du château Lichtenstein*. Reconstitution du chef-d'œuvre de ce maître à l'aide de dix autres peintures dispersées dans différentes galeries. — HARALD KELLER, *Le sculpteur Arnolfo di Cambio et son atelier* (2^e partie). — FRITZ BAUMGART, *La Piété Rondanini*. Essai sur le style des dernières années de Michel-Ange. Tentative de restitution de la Piété, par Arno Breker.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

IMPRIMERIE DE VAUGIRARD. L.-M. Fortin, dir., 152, rue de Vaugirard, Paris 1935. — (Procédé Hivélío, déposé.)

Lisez
BEAUX-ARTS
Le Journal des Arts
et vous serez au courant de
TOUTE L'ACTUALITÉ ARTISTIQUE

Acquisitions des musées français et étrangers, renseignements archéologiques, classements des monuments historiques, bibliothèques, ventes, expositions d'art ancien et moderne, livres d'art, législation, académies, sociétés savantes, musique, cinéma, tourisme, revue des revues, etc.

Paraissant tous les vendredis

(4, 6 ou 8 pages, format journal, abondamment illustrées)

140, Faubourg Saint-Honoré, Paris - VIII^e

ABONNEMENTS

FRANCE : un an 42 fr. ; six mois 23 fr.

ÉTRANGER (pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm) : un an 56 fr. ; six mois 30 fr.

AUTRES PAYS : un an 70 fr. ; six mois 38 fr.

**Société des Amis de la Bibliothèque d'Art
et d'Archéologie de l'Université de Paris**

Fondation Jacques Doucet

La BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS contient la plus complète réunion de livres sur l'histoire de l'art qui ait jamais été formée. Sa fréquentation est indispensable aux amateurs, aux érudits, aux artistes. Elle leur est ouverte chaque jour, de 14 à 18 h., sauf le dimanche. Pendant les vacances universitaires (août et septembre), elle sera ouverte les lundis, mercredis et vendredis.

La SOCIÉTÉ DES AMIS DE LA BIBLIOTHÈQUE D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE a été créée pour venir en aide à la Bibliothèque.

Le *Répertoire d'Art et d'Archéologie* pour l'année 1932 est paru au prix de 100 fr. et peut être cédé aux membres de la *Société des Amis de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie* au prix de 75 fr.

Les membres actifs de la Société (cotisation 100 fr. par an) entrent gratuitement à la Bibliothèque.

La cotisation des membres adhérents (30 fr. par an) est déduite du droit d'entrée à la Bibliothèque (un mois : 10 fr. ; un trimestre : 25 fr. ; un an : 80 fr.).

Notice envoyée sur demande adressée à M. le Secrétaire général, 11, rue Berryer (8^e).

LES BEAUX-ARTS
ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS
140, Faubourg Saint-Honoré, Paris (viii^e)

L'ART FRANÇAIS

Collection dirigée par GEORGES WILDENSTEIN

PARU EN 1934

GABRIELLE CAPET

PAR LE COMTE ARNAULD DORIA

Un volume in-4° (25 × 32)

de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice. **100 francs.**

DÉJA PARUS DANS LA MÊME COLLECTION

JEAN BABELON. — **Germain Pilon.** In-4° de viii-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**

FERNAND BENOIT. — **L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc.** In-4° rai-
sin de 324 pages dont 192 pages d'illustration,
contenant 497 héliogravures plus un frontispice.
275 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. —
La Tour, avec un catalogue critique par Georges
WILDENSTEIN. In-4° de iv-330 pages dont 120
pages d'illustration, contenant 267 héliogravures,
plus un frontispice (tout l'œuvre connu de
l'artiste) **200 fr.**

ROBERT DORE. — **L'Art en Provence.**
Volume in-4° rai-
sin de 324 pages dont 192 pages
d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus
un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire.
260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — **Louis Tocqué.**
In-4° de viii-274 pages dont 86 pages d'illustra-
tion, contenant 149 héliogravures, plus un fron-
tispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)
200 fr.

(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

PIERRE FRANCASTEL. — **Girardon.** In-4°
de viii-170 pages dont 64 pages d'illustration,
contenant 93 héliogravures, plus un frontispice
(tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — **Les Châteaux de
la Renaissance.** In-4° de viii-308 pages dont
104 pages d'illustration, contenant 220 héliogra-
vures, plus un frontispice **175 fr.**
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — **L'Art en Normandie.**
In-4° de vii-274 pages dont 126 pages d'illus-
tration, contenant 272 héliogravures, plus un
frontispice **225 fr.**
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — **Pater.**
In-4° de viii-224 pages dont 116 pages d'illus-
tration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre
connu de l'artiste) **200 fr.**

LOUIS RÉAU. — **Les Lemoyne.** In-4° de
viii-252 pages dont 80 pages d'illustration, conte-
nant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout
l'œuvre connu de ces artistes) **150 fr.**
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — **Lancret.** In-4°
de viii-254 pages dont 112 pages d'illustration,
contenant 213 héliogravures, plus un frontispice
(tout l'œuvre connu de l'artiste) **150 fr.**

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. —
Manet. 2 vol. In-4° dont un de texte (220 p.)
et un d'illustration (220 p. contenant 480 photo-
typies) ; tout l'œuvre connu de l'artiste
750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — **Chardin.** In-4°
de 400 pages dont 128 d'illustration (238 héliogra-
vures, tout l'œuvre connu de l'artiste). **300 fr.**

EN PRÉPARATION

BOUCHER, DROUAIS, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, BERTHE MORISOT, JEAN FOUQUET